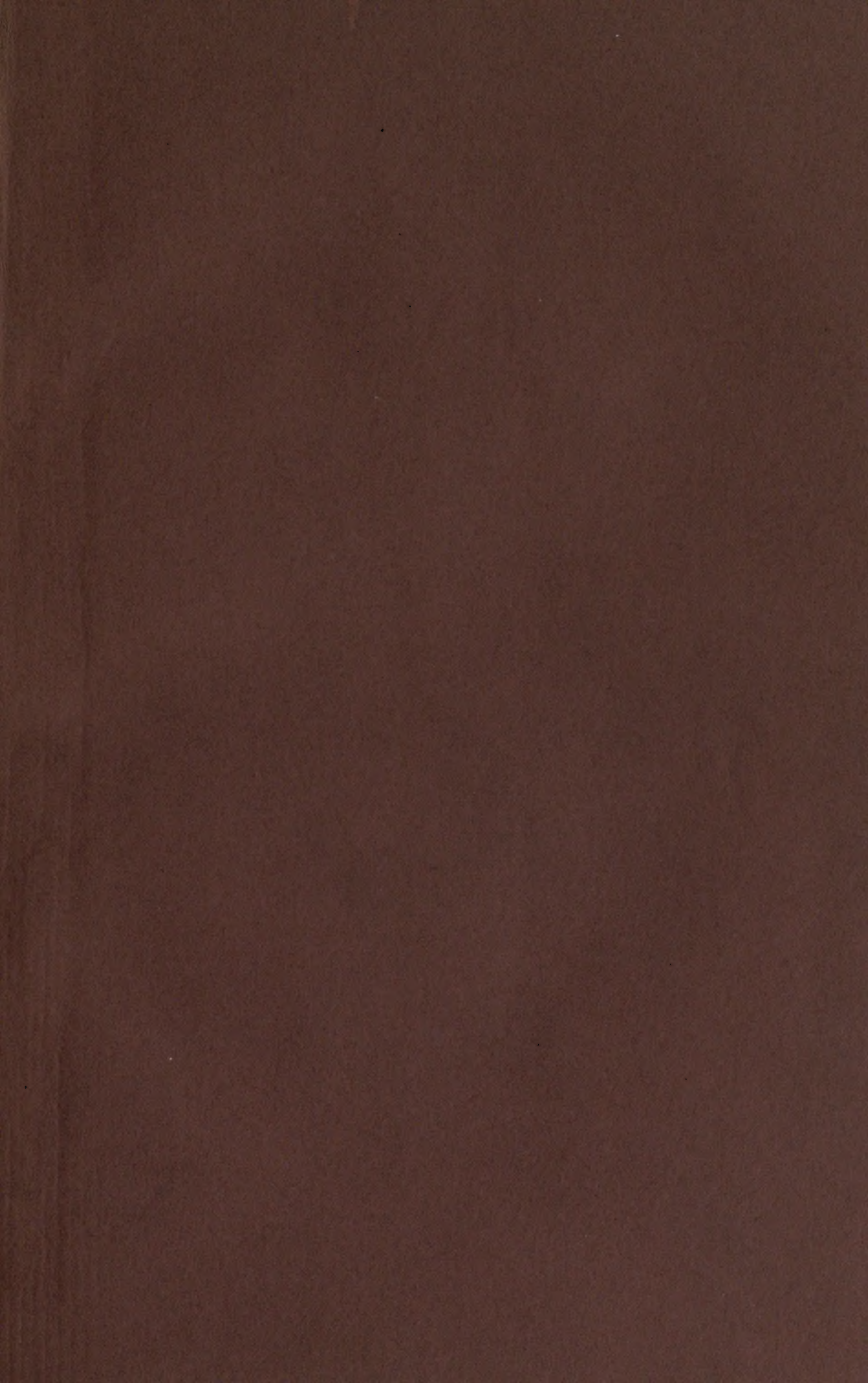
GOETHES
F·A·U·S·T

Erklärt von Ernst Traumann







Goethes Faust

Nach Entstehung und Inhalt erklärt

von

Ernst Traumann

In zwei Bänden

Erster Band

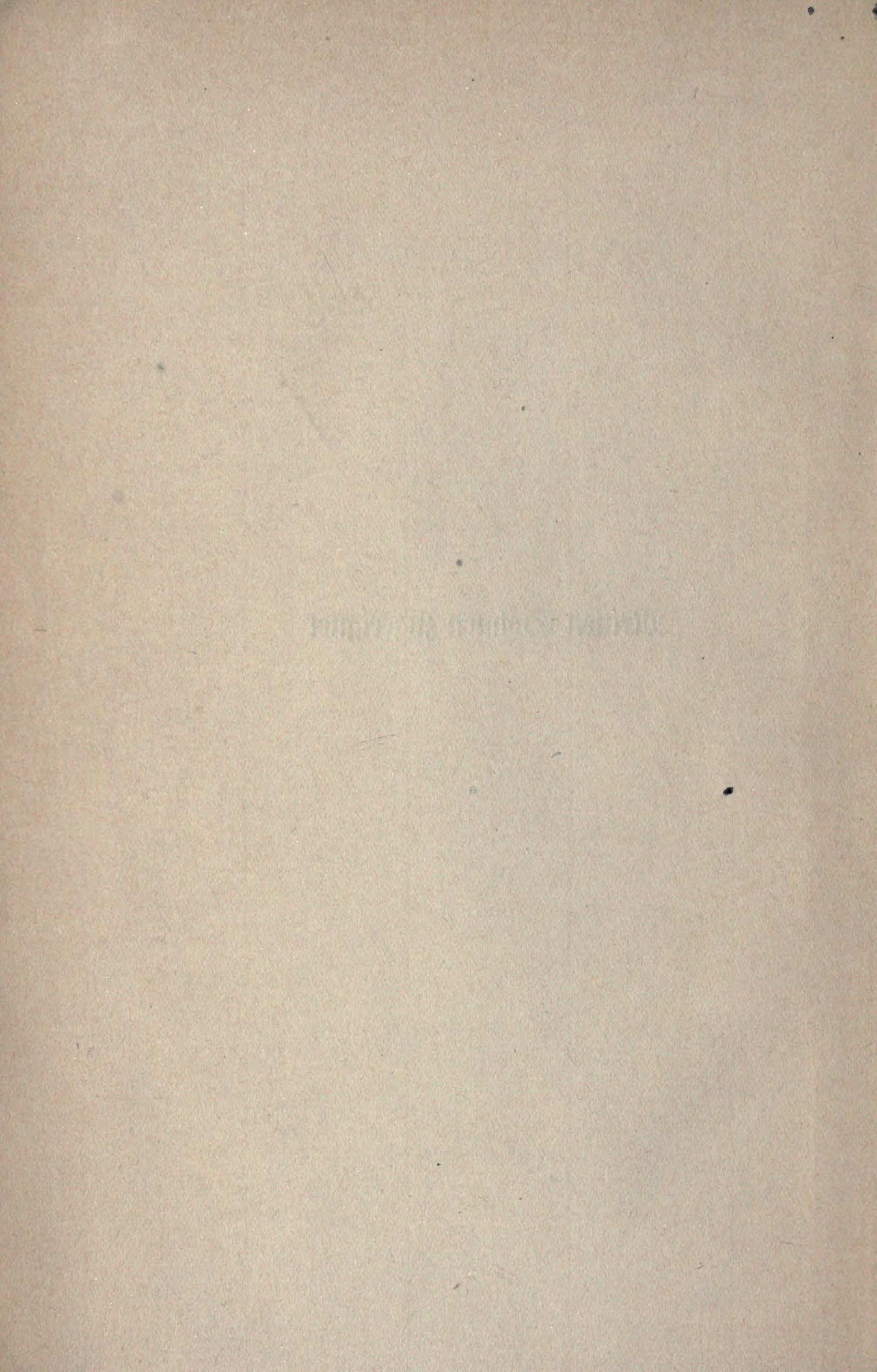
Der Tragödie erster Teil

Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage



C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck
München 1919

Meinen Söhnen zugeeignet



Vorwort zur zweiten Auflage

Rascher als ich zu hoffen gewagt, ist die erste Auflage dieses Werkes vergriffen worden. Zwar hat der Krieg den normalen Lauf aller Dinge unterbrochen und die Erwartung, daß sich mein — kurz vor dem Beginn des Weltbrandes vollendetes — Buch alsbald die Gunst weiter Kreise erobern könne, jäh zu Boden geschlagen. Aber zu den unerhörten Leistungen unseres Volkes an Helden- und Opfermut, die das gigantische Ringen um sein Dasein und seine Macht erweckte, zur Entfaltung seiner höchsten und äußersten Kräfte, die in ihm gebunden waren, trat als nicht geringeres Wunder ein Anblick, der die übrige Welt aufs neue ob der deutschen Nation erstaunen ließ: Mitten im Chaos der in ihren letzten Tiefen aufgewühlten Menschheit zeigte sich diese Gemeinschaft als ein Bund der Organisation, der es zuwege brachte, daß der Strom geistigen Lebens, der durch die Adern des Volkskörpers geflossen war, so geruhig und so sattsam wie im Frieden weiterflutete, ja inniger als zuvor, weil unter dem Druck der Not und Gefahr ein Band der in so langen Zeitläuften errungenen und nunmehr so furchtbar bedrohten Kultur alle Genossen, die draußen an der Front und drinnen in der Heimat, umflocht. In nie zuvor erschauter Sammlung und Kraft kämpfte und litt hier ein wahrhaft großes Volk um seine materiellen und idealen Güter. Wie so viele Prophezeiungen, gehässige oder wohlmeinende, an diesem ungeahnten Heldentum zerschellten, so muß davor auch das Wort des Schweizerdichters Gottfried Keller, das er vor siebzig Jahren den „Goethe-Pedanten“ einer doch nur in kleinen Krämpfen liegenden Zeit zurief, verstummen:

„Zur Ordnung, Anmut!“ Tönt es immerdar.
Wer spricht von Ordnung, wo die Berge wanken?
Wer spricht von Anmut, während die Gedanken
Noch schutzlos irren mit zerrauftem Haar?

zunichte geworden ist angesichts der Fülle der nun erlebten Gesichte die Poetenweisheit:

> Und Goethe ist ein Kleinod, das im Kriege
> Man still vergräbt im sichersten Gewölbe,
> Es bergend vor des rauhen Feindes Hand; ....

Wie sich herrlicher denn je in diesem Kriege das deutsche Volk in wissenschaftlichen und technischen Errungenschaften und Erfindungen, die erst die höchste Not gebar, als das Volk der Denker bewährte, so befestigte es auch wieder, in erschütternder Weise, seinen alten Ruhm als das Volk der Dichter. Noch niemals in der Geschichte ist ein Schauspiel wie dieses gesehen worden: daß das blutigste, entsetzlichste Ringen, das die Welt erfuhr, im Munde einer von einer Meute scheelsüchtiger und erbarmungsloser Feinde angefallenen Nation sich zum Päan gestaltete, daß jedes Erlebnis in diesem tausendfachen Kampfe sofort zu Sang und Klang wurde, alles Furchtbarste, in den Stimmen der Begeisterten zusammentönend und zum Chorus verschlungen, zum Himmel emporstieg wie ein einziges, brausendes Heldenlied. Nicht nur unsere wehrhaften Künstler und Gelehrten haben ihre Leiden und Erhebungen, ihre Sehnsüchte und Erfüllungen besungen, nein, auch dem einfachsten Soldaten und Arbeiter entquollen Rhythmen von elementarer Stärke und lauterster Innigkeit. Auch diese, unsere kalten Gegner und Neider so befremdende Eigenschaft der „Barbaren“ und „Hunnen“ wird einmal Klio, die Muse der Gerechtigkeit, für späte und leidenschaftslose Geschlechter in ihre Schriftrolle eintragen.

Und wie mit dem schmetternden Bardenlied, ihren germanischen Vorfahren gleich, die Blüte unserer akademischen Jugend in Kampf und Tod gezogen ist, so begleitete überallhin, nach West und Ost, nach Nord und Süd, an die französische und russische Front, in das von England usurpierte Meer, bis tief hinein nach Kleinasien und in den Balkan und an Italiens Grenzen das feldgraue Millionenheer, als eine Schar guter

schützender Geister, gleichsam ihre Hausgötter, das heilige Vermächtnis ihrer großen Dichter. Allen voran das teuere Erbe Goethes, des reichsten, umfassendsten Genius der Deutschen. Es war, als ob sein Volk jetzt erst, in seiner schwersten Schicksalsstunde, in der Entscheidung um Sein oder Nichtsein, erkannt hätte, daß es sein mächtigster Geist, sein leuchtendster Führer, sein eigentlichster Kulturträger sei, daß keiner das deutsche Wesen, wie er, in seiner letzten Potenz verkörpere: der höchste, unter den Deutschen denkbare, der Nation gemäßeste Schriftsteller, wie man sein Wort über den sublimsten und markantesten Franzosen, über Voltaire, umprägen möchte. Zu Tausenden sind seine Schriften unseren Tapferen ins Feld und in die Schützengräben nachgefolgt. Keines seiner Werke aber hat der deutsche Krieger inniger und treuer gehegt, sorgsamer in Tornister und Packtasche mit sich geführt, keines hat ihn — in jeder Lage und Stunde — tiefer ergriffen, höher erhoben und stärker erbaut als das Kleinod deutscher Dichtung, der Faust. Es erschien ihm wie ein Palladium, als die geistige Fahne seines Stammes, die er nun, im härtesten Kampfe der Verteidigung deutscher Ideale, schützen und bewahren müsse. In ganz anderem Sinne als der von Goethe selbst so bezeichnete Reineke Fuchs ist sein Faust die „unheilige Weltbibel", das Laienbrevier des kriegerischen wie des friedlichen Deutschen geworden. Es ward ihm zum tiefsten und reinsten Spiegelbilde der deutschen Seele, worin alle ihre Züge, die heroischen und die weichen, die starken und die milden, ernsten und heiteren in einem dramatischen Gemälde von unvergleichlicher Kraft und Fülle und Innigkeit zusammenflossen. In diesem Mysterium vom rastlos strebenden, unablässig bemühten und durch diese göttliche Mitgift gesteigerter Tätigkeit sich selbst erlösenden Menschen, wozu Goethe die alte rohe Fabel des Volksbuches umschuf und dem er seine eigene, höchste Geistigkeit, die letzte Tiefe seines Wesens verlieh, erblickt der Deutsche das Symbol seines völkischen Ringens, seines Kampfes gegen Tod und

Teufel, seines Aufstiegs aus irdischem Wirrsal zu Gottes Klarheit.

Neben das schlichte Volkskind, diese Inkarnation frommer Einfalt, lauterster Herzensgüte und keuscher Hingebung, tritt der hochgemute, reisige, gedankengewaltige Held, ebenso grunddeutsch wie das holde Gretchen in ihren weiblichen Schranken, in seinem unersättlichen Erkenntnisdrange, seinem unstillbaren Schönheitsdurste, seinem unbezähmbaren Taten- und Schöpfertriebe. Aus der Enge bürgerlich gebundenen Daseins, aus dem Wust und dem nordischen Spuke von Teufels-, Narren- und Todestänzen führt ihn der Dichter in heitere Welten, in würdigere Verhältnisse: an den Kaiserhof, nach Griechenland als Gatten Helenas und Beherrscher ihres Reiches und läßt ihn als Kolonisator und Bezwinger des Meeres enden, läßt seine bis zum letzten Hauche unermüdete Seele, sein Ich, seine Monade gerettet werden und in den Himmel der Unsterblichkeit eingehen. Welch grandiose Umdeutung und Erweiterung der alten Faustfabel und welch tiefsinniges Symbol! Das ist das Sinnbild des Werdens und Wachsens Deines eigenen Volkes! so fühlt hier jeder Deutsche, das Gleichnis unserer geschichtlichen Sendung, des Durchgangs unserer nationalen Individualität durch humanistische Bildung, des Reifens germanischer Kraft und Urwüchsigkeit zu hellenischem Maß, zur Besonnenheit und Anmut, zu griechischer Sophrosyne und Kalokagathie, das „Fortstreben zum höchsten Dasein", der Weg vom dumpfen Sinnen- zum bewußten Taten-, zum Schönheits- und schließlich zum Schöpfungsgenuß. Es ist das Purgatorium, die Läuterung des Egoisten durch zielbewußte, immer wertvollere Arbeit zum altruistischen, sozialen Menschen. Die Reiche des Wahren, des Schönen und Guten, sie alle durchläuft und vereinigt in seiner irdischen Wirksamkeit der deutsche Stürmer und erringt dadurch, im Sinne seines weltfrommen Dichters, das Gottesreich und die Seligkeit.

Eine vorübergehende, spukhafte Episode — ebenso phan-

tastisch wie schon zuvor seine Eroberung Lacedämons — in Fausts tätigem Leben bildet auch sein Eingreifen in den Krieg, in den deutschen Bürgerkrieg, den Kampf zwischen Kaiser und Gegenkaiser, den Goethe in flüchtiger Anlehnung an die Prahlerei des historischen Faust, er habe dem Kaiser Karl seine Siege in Italien durch zaubrische Hilfe errungen, erfindet. Wie dürftig und kläglich und verjährt mutet das heutige Geschlecht nach den Großtaten des geeinigten Volkes dieses Motiv einer „querelle allemande“, das der Dichter aus Deutschlands Vergangenheit und einstiger Zerrissenheit — eine Warnung für ewige Zeiten! — schöpfte, an! Wie gerne hätten wir Söhne einer vaterländisch so unvergleichlich erhabeneren Epoche Goethes Helden in einer Siegfrieds- oder Hermanns-rolle und nicht als phantastischen Gehilfen eines südlichen Nekromanten oder gar des Teufels erblickt! Aber es lag nicht im Sinne und Plane unseres Dichters, seinen Kämpfer als kriegerischen Heros darzustellen; er verfolgt hier keine nationalen, sondern menschheitliche Ziele. Sein rüstiger Held ist ein Ritter vom Geiste, vom Geiste der Humanität. Im siebenten Buch von „Dichtung und Wahrheit“ spricht Goethe davon, daß der erste, wahre und höhere Lebensgehalt durch Friedrich den Großen und die Taten des siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie gekommen und die wahrste Ausgeburt dieses Krieges eine Dichtung von vollkommenem norddeutschen Nationalgehalt, Lessings „Minna von Barnhelm“ gewesen sei. „Jede Nationaldichtung“, so erklärt er dort, „muß schal sein oder schal werden, die nicht auf dem Menschlich-Ersten ruht, auf den Ereignissen der Völker und ihrer Hirten, wenn beide für einen Mann stehen. Könige sind darzustellen in Krieg und Gefahr, wo sie eben dadurch als die Ersten erscheinen, weil sie das Schicksal des Allerletzten bestimmen und teilen und dadurch viel interessanter werden als die Götter selbst, die, wenn sie Schicksale bestimmt haben, sich der Teilnahme derselben entziehen. In diesem Sinne muß jede Nation, wenn sie für irgendetwas gelten will, eine Epopöe be-

sitzen, wozu nicht gerade die Form des epischen Gedichts nötig ist.“ Wir Deutschen besitzen nicht, wie z. B. die Engländer in Shakespeares Königsdramen, eine solche Epopöe, etwa eine dramatische Darstellung der glorreichen Kämpfe unserer alten Franken-, Sachsen- oder Staufenkaiser um die Erhaltung und Wahrung unseres Reiches. Auch haben wir uns immer mehr in rein menschlicher als in nationaler Richtung entwickelt, stets mehr nach innerer, sittlicher Vollendung als nach äußerer Macht gestrebt. Und für diesen Aufstieg unseres Geistes, diese Veredelung unserer Seele, besitzen wir ein unvergleichliches Abbild in Goethes „Faust“. Auch in dieser Dichtung ist das Volk und sein Held, sein ungekrönter Geisteskönig, Eins. So ist der „Faust“, in höherem Sinne, die deutsche Epopöe geworden, deren schönster Ruhm es bleibt, daß sie zugleich ein nationales und ein Menschheits- und Weltgedicht ist.

Zu diesem Heldengesang und Hohelied des deutschen Geistes ist Goethes „Faust“ erst im Verlaufe sechzigjährigen Dichterschaffens geworden. Wie sich die leitenden Grundgedanken des Faustdichters in seinem langen Leben und mit ihm selbst gewandelt haben — von einer einzigen, abstrakten „Idee“, auf deren magere Schnur ein so buntes, reiches Leben wie das im „Faust“ zur Anschauung gebrachte hätte gereiht werden sollen, wollte Goethe nichts wissen — kann nur die Entstehungsgeschichte der Dichtung erweisen. Sie vor allem herauszuarbeiten, die verschiedenen Phasen des Gedichtes abzugrenzen und darauf die Erklärung der inneren Zusammenhänge der einzelnen Teile und damit des Ganzen zu gründen, ist die vornehmste Aufgabe der philologisch-genetischen Forschung. Aber hier ist es nicht mit der Sammlung äußerer Zeugnisse, mit der Sichtung stilkritischer Merkmale, mit dem Herantragen von Parallelen usw. getan. Literarische Belege, seien es nun eigene Dokumente, wie Paralipomena, Briefe, Gespräche Goethes oder Äußerungen seiner Freunde und Zeitgenossen über das Wachstum des „Faust“, reichen hier nicht aus; denn wie er selbst

meint: „Literatur ist das Fragment der Fragmente; das Wenigste dessen, was geschah und gesprochen wurde, ward geschrieben; vom Geschriebenen ist das Wenigste übrig geblieben.“ Das gilt ganz besonders von Goethes eigenen Aufzeichnungen über seinen „Faust“. Eine Lebensdichtung, wie diese, will nur aus dem Leben des Dichters verstanden sein. Andrerseits muß nach seinem eigenen Wort (an Luden, vom 19. August 1806) „das, was der poetische Geist erzeugt, von einem poetischen Gemüt empfangen werden“. Darum haben das Wertvollste über die Dichtkunst und ihre Gesetze nicht die Philologen, sondern die Dichter selbst gesagt, die Lessing, Schiller, Hebbel, Otto Ludwig und vor allen der, welcher das schöne Wort geprägt und betätigt hat: „Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht, der darf sich keinen Künstler nennen.“ Der zersetzende und logisch schließende Verstand allein vermag die Tiefen eines Kunstwerks, zumal die Geheimnisse des „Faust“, nicht zu erschließen, nur die nachschaffende, mitschwingende Phantasie reicht in die Urgründe genialer Schöpfung hinab — freilich nicht eine willkürliche, sondern jene gezügelte Einbildungskraft, die sich an der Dichtung selbst orientiert hat und durch die genaue Kenntnis der Psyche und Lebensumstände ihres Schöpfers geleitet wird. Neben die diskursive Tätigkeit des Scheidevermögens muß die wiederbelebende Intuition treten, die philosophische Betrachtung, die das Ganze vor den Teilen besitzt und um sie das geistige Band flicht. Welch langen, an Verirrungen reichen Weg die Faustforschung bis zu dieser Erkenntnis durchlaufen hat, eine Bahn, die von subjektiver Willkür über kühlverständige Analyse zur vernunftgemäßen Synthese geführt hat, zeigt vortrefflich die gründliche und umfassende, aus dem germanistischen Seminar der Universität Greifswald (1916) hervorgegangene Arbeit von Hans Titze über „die philosophische Periode der deutschen Faustforschung“ mit ihren „Überblicken über die philologische und die philosophisch-ästhetische Periode“ derselben. Es war mir eine große Genugtuung, daß der Verfasser (S. 334 ff.)

meinem Buche das zuerkannte, was es in der Tat erstrebt hat, die Lösung einer künstlerischen Aufgabe: die Dichtung aufs neue erstehen zu lassen, all das dazu gehörige Material immer nur im Hinblick auf die Dichtung zu bewältigen und in höherer Synthese zu einen.

Auch sonst hat meine Fausterklärung die warme, ich darf wohl sagen: freudige Zustimmung der Kritik, sowohl der fachmännischen als der allgemeinen, gefunden, einen Beifall, der mich nicht auf das Faulbett der Selbstzufriedenheit bringen, sondern, wie diese Auflage erweisen wird, veranlassen soll, durch unablässiges Weiterforschen mir diese Gunst stets aufs neue zu verdienen. Hocherfreulich war mir — neben anderen Kundgebungen aus dem Felde und der Heimat — eine Zuschrift aus einem badischen Lazaret, die ich hier auch als ein Kriegsdokument buche, die mir in usum Delphini, zum persönlichen Gebrauch, gewidmete kritische Abhandlung eines Landsturmmannes und Chemikers über eine Reihe gewichtiger Einzelfragen, die so durchdacht und folgerichtig ist, daß ich sie eingehendster Prüfung unterzog. Zwar konnte ich dem Verfasser nur in einem einzigen Punkte, in seiner Bekämpfung meiner zeitlichen Trennung der Szene „Ein Gartenhäuschen" von dem vorhergehenden Auftritt im „Garten" Recht geben und ich habe darum meine bisherige Ansicht fallen lassen, obwohl, wie der veränderte Text erweisen wird, noch Zweifel genug übrig bleiben; aber alles, was der Autor in Verbindung damit von der in Faust I herrschenden Chronologie ausgeführt hat, ist so beachtenswert und auch in seiner Formulierung so flüssig, daß es sofortiger Veröffentlichung würdig wäre. Es wird freilich stets ein vergebliches Bemühen bleiben, den Verlauf der Szenen, von den ersten in der Nacht zum Ostertag spielenden bis zur letzten im Kerker sich ereignenden, mit dem Maße der wirklichen Zeit zu messen, zu bestimmen, wieviel Tage oder Wochen etwa bis zu Gretchens Fall verflossen, ob die Vorgänge bis zur Walpurgisnacht kalendermäßig zu verfolgen und

zu belegen sind, wann die Domszene in Anbetracht des Mutterzustandes Gretchens anzusetzen ist oder wielange der große zeitliche Einschnitt dauert, worin sich Gretchens Schicksal erfüllt. „G'nug, den Poeten bindet keine Zeit!" — dieses Wort des weisen Chiron gilt ganz besonders für den Dichter des Urfaust, der, von Shakespearescher Freiheit erfüllt und jedem Aristotelischen Regelzwange hinsichtlich der „drei Einheiten" spottend, seine Improvisationen in genialer Kühnheit hinschrieb und nur jene ideale Zeit gelten läßt, mit der die Illusion des Lesers oder Beschauers eines nur wenige Stunden dauernden Dramas von vornherein rechnen muß. Im übrigen habe ich den Text, dessen Gestaltung sich die Zuneigung eines großen Publikums erworben hat und der darum in der Hauptsache seine erste Form bewahren soll, nur an wenigen Stellen verändert oder erweitert. Wenn ich von kleineren Einschüben und Berichtigungen absehe, für die ich manch dankenswerte Fingerzeige erhielt, so erfuhr zunächst eine Ergänzung das Kapitel „Die Anfänge". Hier wirkte Gundolfs geistvolles Goethebuch (Berlin, Georg Bondi, 1916, S. 129 f.) auf mich ein. Umgeändert und genauer begründet wurde die Erklärung des Paralipomenon 1 der Weimarer Ausgabe, der Skizze zum ersten und zweiten Teil der Tragödie (S. 150 ff.); aber nicht etwa, wie ich ausdrücklich bemerke, infolge irgendeines kritischen Anstoßes von außen, sondern weil mich das Rätsel des „Streites zwischen Form und Formlosem" unaufhörlich beschäftigte und mir seine ursprüngliche Lösung auf die Dauer selber nicht genügte. Auch jetzt halte ich noch daran fest, daß jener „Streit" der Einführung des Teufels gilt und daß er eine Disputation darstellt; ich lasse aber die Frage offen, ob diese erste kampflustige Unterhaltung des Faust mit Mephistopheles über kosmogonische Dinge — entsprechend dem alten Volksbuche — im Studierzimmer oder im Auditorium vor sich gehen sollte.

Erweitert habe ich meine Ausführungen über die Spaltung der Studierzimmerszene (S. 167 ff.), in der Mephi-

stopheles nach seinem Verschwinden so befremdend rasch zu dem erwachenden Faust zurückkehrt. Ich hoffe damit die Zweifel, die gegenüber meinen Darlegungen ausgesprochen wurden, namentlich unter Hinweis auf analoge Vorgänge in Goethes Arbeit in der Zeit, als das „Fragment" zur „Tragödie" gedieh, beseitigt zu haben.

Wünschenswert erschien mir aus der gleichen Veranlassung ein Zusatz zur Paktszene (S. 282), der dazu beitragen soll, die vielumstrittenen Fragen Fausts (Vers 1675—1685) „Was willst du armer Teufel geben?" usw. vollends aufzuhellen. Wie weit die Meinungen der Kommentatoren hier auseinandergehen, zeige ein Beispiel. Erich Schmidt (Jub.-Ausg. Bd. 13 S. 295) erklärt apodiktisch zu der Stelle: „Oft mißverstanden. Faust, der eben nichts in Ruhe schmausen will, häuft lauter paradoxe Wünsche nach Unbefriedigendem, Unbeharrlichem." Georg Witkowski (Goethes Faust II S. 228) meint etwas gewunden: „Faust fordert nicht mehr vom Himmel die schönsten Sterne und von der Erde jede höchste Lust, sondern nur solche unmittelbar auf die Sinne wirkende Freuden, die ohne Illusion momentan Rausch, Kitzel, Aufregung bewirken. Da jeder dieser Genüsse unmittelbar Ernüchterung, Ekel, Schmerz zum Gefolge hat, so kommt es darauf an, in atemloser Hast sie so zusammenzudrängen, daß kein Raum für die Unlustgefühle bleibt, indem diese jedesmal bei ihrem Entstehen von einem neuen Sinnenrausch übertäubt werden." Ich frage jeden unbefangenen und unverbildeten Leser des „Faust", ob jene so oft mißverstandenen Wünsche in der Tat so paradox sind? Und wer sagt denn, daß man zur Häufung oder Zusammendrängung derartiger Genüsse, wie ungenügende Speise, rollendes Gold, endloses Spiel, lockere Mädchen, trügerische Ehre, im Ernst den Teufel bemühen muß? Man braucht bloß, und nicht einmal auf einem Zaubermantel, nach Monte Carlo zu fahren, und man hat, besonders in der Zeit der unzulänglichen Kriegskost, die ganze „Teufelsware" beisammen. Darum bleibe ich bei der einzigen

Lösung, daß die Fragen Fausts ironisch und sein Ausruf: „Zeig mir die Frucht“ usw. sarkastisch gemeint seien.

Unangetastet bleibt die Vorgeschichte des Goetheschen Faust. Gerade ihre gedrängte Kürze, die nur das umfaßt, was auf das Drama Bezug hat oder was der Dichter selbst davon wußte, hat die öffentliche Kritik gutgeheißen, und ich erinnere alle die so weitschweifig auf die angeblichen „Quellen“ und „Motive“ — von Simon Magus und Cyprian bis auf Calderon und sogar den Don Juan — zurückgreifenden Kommentatoren an Goethes Ausspruch gegenüber Eckermann (vom 18. Januar 1825), der ihm von einem Gespräch Lord Byrons mit Thomas Medwin berichtet hatte, wonach der Plan des Faust fast ganz nach Calderon, vieles andere darin nach Cyprian oder Marlowe usw. sei (s. Pniower, Goethes Faust 1899 Nr. 352 S. 141/42): „Ich habe alle jene von Lord Byron angeführten Herrlichkeiten größtenteils nicht einmal gelesen; viel weniger habe ich daran gedacht, als ich den ‚Faust‘ machte.“

Auch die frühzeitige Datierung der Konzeption von „Wald und Höhle“ (S. 116 ff.) besteht für mich unverrückbar fort; auch habe ich sie — in den Anmerkungen — durch neue innere Argumente gestützt. Es bleibt meine Überzeugung, die freilich nur durch ein unanfechtbares äußeres Dokument, etwa die Auffindung der Urgestalt des Monologes im „alten Codex“, zur vollen Gewißheit erhoben werden könnte, daß die erste Empfängnis der Szene in Goethes Harzreisen wurzelt, besonders in der Besteigung des Brockens, des deutschen Teufelsberges, der einzigen mythischen Stätte der Faustlegende, die der Dichter überhaupt — außer der ganz anders gearteten Leipziger Kneipe — betreten konnte. Für mich drückt sich nicht, wie für Erich Schmidt und seine Nachbeter, der „Dank an Italien“, sondern der „Dank an Thüringen“, Goethes zweite Heimat, in dem Hymnus aus, in dessen tieferlebter Welt auch gewiß nicht die südliche, sondern die nordische Natur atmet, nicht die Pinie, sondern die Fichte, recht eigentlich der „Harz“geruch und der Sturm des deutschen Berg- und Felsenwaldes.

Nach wie vor setze ich die Ausführung des „Vorspiels auf dem Theater“ (S. 171 f.) so spät als möglich, d. h. nach gewissen Anhaltspunkten auf das Jahr 1802, an und rücke sie in die Nähe der Zeit, da die „Tragödie“ als bühnenfähiges Werk in der Hauptsache abgeschlossen war; denn das Vorspiel setzt die Vollendung des ersten Faust als eines Theaterstückes voraus und blickt auf ihn mit dem dreifachen Auge des Dichters, des Direktors und der Lustigen Person als fertige Leistung zurück. Es ist eine große Naivität, anzunehmen, daß Goethe sozusagen in Einem Zuge die „Zueignung“, für die wir allein Goethes authentische Datierung (1797) besitzen, dann den „Prolog“, der nur in Eckermanns „Chronologie“, also sehr unsicher, dem gleichen Jahre zugeschrieben wird, und schließlich das „Vorspiel“ gedichtet habe. Dazu sind die Zwecke, Inhalte und Stimmungen der drei Poeme zu verschieden geartet. Max Morris gründet seine Terminierung (1799) auf das, wie er meint, gleichzeitige Paralipomenon 1, auf dessen Notiz „Epilog im Chaos auf dem Weg zur Hölle“ der Vers des Vorspiels „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ hindeute, der jedoch nun, da der Schluß des zweiten Teiles der Tragödie ganz anders gestaltet worden sei, als ein „Rudiment“ dastehe. Ich glaube S. 199 die Unmöglichkeit des Gedankens dargetan zu haben, daß Goethe die programmatische Schlußsentenz des Vorspiels auf ein flüchtiges Aperçu bezogen haben soll, dem er niemals eine Folge gab. Er selbst hat noch in späten Jahren den Inhalt jener Zeile des Vorspiels als „Gang der Handlung“ bezeichnet, unter der er nur die Aktion des ersten Teils der Tragödie verstanden haben kann. Denn es würde nichts anderes als eine Mystifikation des Zuschauers bedeuten, wenn er ihm zumutete, den Gang „zur Hölle“ auf ein unbekanntes und dunkles „Rudiment“ zu beziehen.

Nachdrücklichst mache ich meine Leser auf die Anmerkungen aufmerksam. Hier finden sie wesentliche Stützen für meine Ansichten und Überzeugungen, Argumente, die ich nicht wie andere

Erklärer aus allen möglichen oder unmöglichen Literaturen, sondern nur aus Goethes Selbstzeugnissen und Werken herbeigeholt habe; denn wenn irgendwo, so gilt für seine Lebensdichtung „Faust“ die alte Weisheit, daß der Mensch, d. h. Goethe allein das Maß der Dinge, der in dieses Sinnbild verschlungenen, in diesem Drama aufbewahrten Leiden und Freuden ist. Hier auch befinden sich die Ergebnisse der neuesten Forschung, soweit sie mir für die niemals aufhörende Ergründung des Mysteriums wirklich wertvoll erscheinen. Alle diese Noten aber sollen dem Leser, wie auch mein Text, nur Fingerzeige und Anleitungen zum Selbststudium sein, immer nur Mittel zu dem höchsten und einzigen Zweck: die Dichtung selber in ihrer unergründlichen Tiefe und unvergleichlichen Schönheit mehr und mehr kennen zu lernen, sie sich stets vor allem gelehrten Beiwerke wieder zu Gemüte zu führen. Wie Goethe selbst (an Rochlitz vom 13. Juni 1819), so wünsche ich meinem Buche jene „mittlere Art von Lesern, die genießend urteilen und urteilend genießen“. Nichts lag mir ferner als die Einbildung, meine Arbeit könne an irgendeinem entscheidenden Punkte einen Abschluß der Erforschung dieses immer aufs neue zu erobernden, stets tiefer zu ergründenden Weltgedichtes bedeuten. Und wahrlich wollte ich nicht die papierene und stachlichte Hecke, womit graue Theorie und Kathederweisheit das tiefsinnigste Geschöpf, recht eigentlich das Dornröschen deutscher Poesie, umgeben hat, vermehren und den Schleier verdichten, worunter es, geheimnisvoll am lichten Tage, schlummert. Jeder Deutsche mag es auf seine eigene Weise, auf seinem eigenen Wege, mit seinen eigenen Bildungsmitteln erwecken und aus seinem Zauberschlafe erlösen!

Darum sei bei dieser Neuauflage meines Buches vornehmlich auf die Werke aufmerksam gemacht, worin Goethes eigene, ewig frische Quellen fließen: H. G. Gräf, Goethe über seine Dichtungen, Zweiter Teil, zweiter Band, Frankfurt a. M. 1904 und O. Pniower, Goethes Faust, Zeugnisse und Exkurse zu seiner Entstehungsgeschichte, Berlin 1899.

Wiederholt und herzlich danke ich Herrn Professor Dr. Franz Boll-Heidelberg für seinen lehrreichen Beitrag über das formale Element der Chorlieder im Helena-Akte, nicht minder warm meinem Verleger, Herrn Geheimrat Dr. Oskar Beck, für das fortdauernde Interesse, das er meinem Werk entgegenbringt und besonders in dessen äußerer Ausstattung betätigt, ebenso erfreut darüber wie erkenntlich dafür, es unter die „Bücher des deutschen Hauses" eingereiht zu wissen, wozu es seinem Gegenstand nach, wie kaum ein anderes, gehört.

Ich widme meine Faust-Erklärung, an der, wie an keiner anderen Arbeit, mein Gemüt beteiligt ist, hiermit meinen drei Söhnen. Wahrlich nicht in väterlicher Eitelkeit, sondern in innigster Liebe und voller Stolz, daß auch sie ihr junges Leben in dem heißen Kampfe um den Bestand und die Größe unseres teueren Vaterlandes eingesetzt haben, wenn auch in dem beschämenden Gefühl, daß es mir in dieser kriegerischen Zeit nur vergönnt war, meine patriotische Gesinnung und meinen glühenden Dank, dem deutschen Heldenvolke anzugehören, durch ein geistiges Ringen zu bewähren, mich bloß an der Miterwerbung unseres größten dichterischen Besitzes zu beteiligen. Sie stehen mir dabei, als die nächsten meinem Auge und meinem Herzen, für die Hunderttausende ihrer Mitstreiter, für das ganze Geschlecht, auf dessen Schultern vornehmlich die Zukunft unseres Staates beruht. In keinen Händen wüßte ich meine Faustarbeit lieber als in denen dieser jugendkräftigen, ins Helle strebenden und ins Freie sich kämpfenden Generation. Sie vor allem verkörpert mir die Nation Goethes, die unermüdlich ihr Dasein täglich sich erobert, das Volk des Faust, mit dem der Held in Freiheit zusammenleben, auf freiem Grunde stehen wollte. Dieses Ziel, das Vermächtnis des sterbenden Kämpfers, weist in Aeonen, in die Ewigkeit, und es verbürgt dem deutschen Volke, dem es der greise Dichter prophetisch vorgehalten hat, eine unausgesetzt zu erfüllende Aufgabe und damit einen dauernden Bestand. Wir Deutschen, die man als Heloten verhöhnt

hat, streiten damit für die letzten Zwecke der Menschheit, wie ihr der Dichter der verleumdeten Barbaren in der „Iphigenie" und im „Faust" die Leuchte der höchsten Humanität vorangetragen hat, der seinen Heros das genießen lassen, „was der ganzen Menschheit zugeteilt ist" und auf dessen „Busen er ihr Wohl und Wehe häufen" wollte. Der ihm von einer Welt von Feinden angedrohte Untergang dieses in fast übermenschlicher Kraft, in schier unbegreiflicher Zucht und Besonnenheit sich wehrenden Volkes käme einem Versinken des gottgewollten Kosmos ins Chaos gleich, dem Sieg des formlosen Teufels über den Gottesknecht und Himmelsstreiter Faust. Darum muß Deutschland aus der Nacht und dem Tod dieses Krieges zu neuer Macht und Herrlichkeit geboren werden, ganz so, wie auch Fausts unsterbliche Seele aus den Krallen der Hölle erlöst und gerettet wird....

Dieses Vorwort zur Neuauflage meiner Faust-Erklärung ward im Frühling vorigen Jahres geschrieben und am Ostertage abgeschlossen, während die ach! so dünn gewordenen Glocken in den fernen Geschützdonner der Entscheidungsschlacht hineintönten. Sie schienen mit der Wiedergeburt der Natur auch die Erlösung der Menschheit aus unerhörtem Elend und Grauen zu verkünden. Sie verhießen dem Hoffnungsvollen den Sieg unserer gerechten Sache, die Gewißheit eines neuen Bundes, die Erstarkung unseres so schwer geprüften Vaterlandes zu vertiefterem und ernsterem, zu geläutertem Gemeinschaftsleben. Nun sind mit dem militärischen und politischen Zusammenbruch unseres Volkes und dem Umsturz unseres Staatswesens alle diese Erwartungen und Träume zerstoben, und Deutschland steht, im Innersten aufgewühlt und an seinen Grenzen umlauert vom Haß und der Gier und Rachsucht seiner Feinde, banger denn je vor der Frage seines Fortbestehens oder Unterganges. Und es handelt sich jetzt nicht bloß um unsere politische und wirtschaftliche Existenz, sondern es geht um Höheres: um unser *moralisches* Sein oder Nichtsein. Es gilt hier, wie in der Tragödie des

Faust, den Kampf um die Seele unseres Volkes, die Entscheidung, ob es den niederen oder höheren Mächten dieser Welt verfallen ist, ob es sich herabziehen läßt in den Dust und Staub der Erde oder emporstrebt zu den Gefilden hoher Ahnen, ob es dem Materialismus, der Gewinnsucht und Sinnenlust, die es schon im Frieden und Krieg angefressen hatten, verknechtet ist oder den lichten Genien angehört, die es bisher — als bestes Erbe seiner Väter — beschützten und allein davor bewahren können, daß es Schaden nehme an seiner Seele. Wie es im Grunde der Geist des Idealismus war, der vor hundert Jahren unser Volk aus der Schmach und Not der Fremdherrschaft befreite, so bleibt es trotz aller bestürzenden Erlebnisse der Gegenwart unsere Zuversicht, daß die gleiche Gesinnung und das gleiche Ethos unsere sittliche Wiedergeburt verbürgt. Nirgends hat sich dieser Geist deutlicher verkörpert als in unsern großen Klassikern, von keinem anderen Herde ist er so mächtig und wirksam ausgestrahlt als von ihnen. Hier hat die deutsche, im Dichter geoffenbarte Kraft den Olymp gesichert und die Götter vereint, zu denen wir wallfahrten müssen, wenn wir uns auf das Heil unserer nationalen Seele, die Rettung unseres Eigensten und Innersten besinnen. Keine schönere Erbauung aber können wir finden, als bei dem Schöpfer unseres höchstbeschwingten und tiefstschürfenden Gesanges, des Liedes vom Himmel und von der Hölle des deutschen Geisteshelden.

Heidelberg, im Januar 1919.

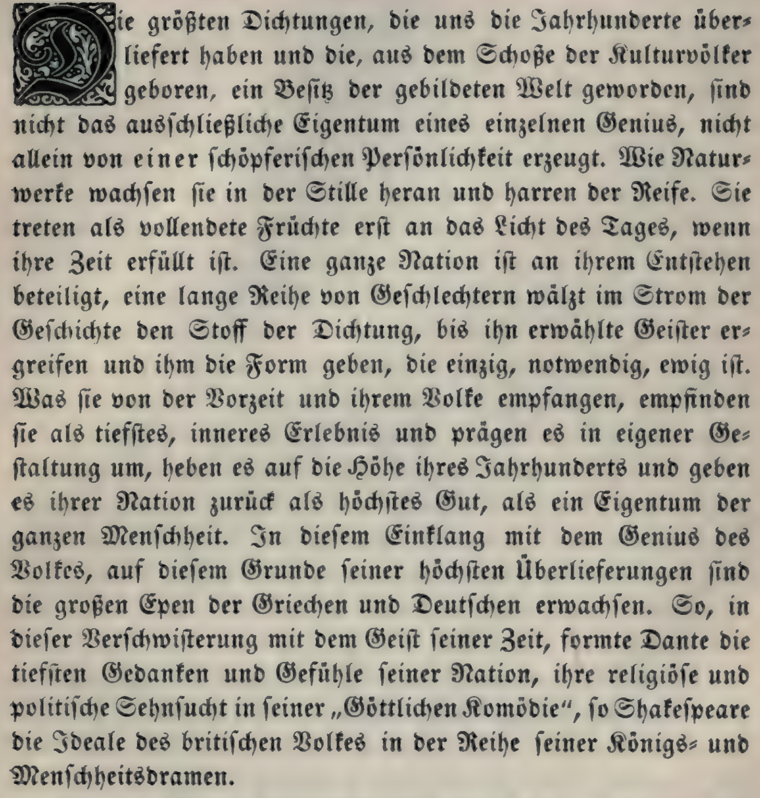
Dr. Ernst Traumann.

Inhalt

Der Tragödie erster Teil

I. Einleitung

Faustsage und Faustdichtung vor Goethe



Die größten Dichtungen, die uns die Jahrhunderte überliefert haben und die, aus dem Schoße der Kulturvölker geboren, ein Besitz der gebildeten Welt geworden, sind nicht das ausschließliche Eigentum eines einzelnen Genius, nicht allein von einer schöpferischen Persönlichkeit erzeugt. Wie Naturwerke wachsen sie in der Stille heran und harren der Reife. Sie treten als vollendete Früchte erst an das Licht des Tages, wenn ihre Zeit erfüllt ist. Eine ganze Nation ist an ihrem Entstehen beteiligt, eine lange Reihe von Geschlechtern wälzt im Strom der Geschichte den Stoff der Dichtung, bis ihn erwählte Geister ergreifen und ihm die Form geben, die einzig, notwendig, ewig ist. Was sie von der Vorzeit und ihrem Volke empfangen, empfinden sie als tiefstes, inneres Erlebnis und prägen es in eigener Gestaltung um, heben es auf die Höhe ihres Jahrhunderts und geben es ihrer Nation zurück als höchstes Gut, als ein Eigentum der ganzen Menschheit. In diesem Einklang mit dem Genius des Volkes, auf diesem Grunde seiner höchsten Überlieferungen sind die großen Epen der Griechen und Deutschen erwachsen. So, in dieser Verschwisterung mit dem Geist seiner Zeit, formte Dante die tiefsten Gedanken und Gefühle seiner Nation, ihre religiöse und politische Sehnsucht in seiner „Göttlichen Komödie", so Shakespeare die Ideale des britischen Volkes in der Reihe seiner Königs- und Menschheitsdramen.

Mit der Divina Commedia und zumal dem „Hamlet", der innerlichsten der Tragödien des englischen Dichters, hat man auch Goethes „Faust" immer wieder verglichen. In der Tat reichen auch nur diese Maßstäbe an das deutsche Werk, wie nur ihr Inhalt mit ihm in Beziehung gebracht werden kann. Überall handelt es sich hier um die größten und letzten Dinge, um der Menschheit

wichtigste Gegenstände: um die Widersprüche von Ideal und Leben, von Denken und Sein und ihre Versöhnung. Den Weg zu zeigen, den ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange geht, durch den dichten Wald der Verirrungen, der Menschheit ganzen Jammer, den wüsten Garten dieser Erde hindurch bis zu seiner endlichen Befreiung und Erlösung, ist die Aufgabe der drei großen Künstler und ihrer Weltgedichte, die sie je nach der Verschiedenheit ihrer Anlage und Mittel und Zwecke auf verschiedene Weise erfüllen. An das Übersinnliche knüpfen sie alle an, aus dem Geisterreiche, das hohe Seelen mit der Kraft ihres Gemütes zu ahnen vermögen, kommt ihnen die Mission. Bei Dante bleibt alles visionär, die Wirklichkeit verschwindet völlig in einem inneren Schauen des Jenseits, durch dessen Reiche der Held zu seiner Buße und Läuterung hindurchgeführt wird; bei Shakespeare ereignet sich alles auf der Erde, und der Geist, der aus dem Jenseits kommt und an Hamlets Gewissen rüttelt, er gerade ist es, der ihn in die Kämpfe und das Wirrsal dieser Welt hineintreibt. Den italienischen Dichter führt seine Frömmigkeit zur höchsten Beschaulichkeit, dem britischen ist der Inhalt und Zweck des Lebens die Tat. Zwischen beiden steht Goethes Dichtung. Ihre Handlung ist ganz und gar an die jenseitige Welt gebunden, der Kampf zwischen dem Übermenschen und dem Bösen kann nur an übersinnliche Bedingungen geknüpft werden; aber dieser Streit ereignet sich auf der Erde und findet hier sein Ende.

Goethes „Faust" ist ein Mysterium, ein menschliches Drama, das unter himmlischen Voraussetzungen vor sich geht. Die Lösung der Aufgabe aber teilt der deutsche Dichter mit dem Briten: Nicht in frommer Kontemplation beendet Faust seine irdische Laufbahn, sondern in tätigem Handeln, in unablässigem Bemühen, wie es auch Hamlets Pflicht gewesen wäre. Fausts strebender Wille ist es, der ihm den Himmel öffnet. Von Hamlet hat Shakespeare alles Magische entfernt. Sein Held hat keinerlei Gewalt über das Reich der Dämonen. Ungebeten erscheint der Geist aus der „ewigen Feuerglut", und wenn sich für Hamlet eine Hölle öffnet,

so ist es nur die innere seines Denkens und Gewissens, worein sich dieser Grübler selber stürzt. Er ist ganz und gar ein Sohn der Reformationszeit, er kommt von Wittenberg; aber, wenn er auch den Jenseitsglauben Luthers teilt, er steht für sich selbst und bereitet sich sein Schicksal allein. Der Zweifel, den der Erkenntnisdrang gebiert, ist sein Verhängnis. Auch Hamlet ist ein Abtrünniger: er versäumt seine Pflicht gegen das Gebot des väterlichen Geistes, der, wie er wähnt, „ein Teufel sein" und ihn verderben könne, er sündigt gegen die natürlichen Antriebe des Blutes, der Liebe, der Rache, die für ihn eine sittliche Notwendigkeit bedeuten, und er sucht den „Grund, der sichrer ist," in seinem eigenen Urteil. Die gläubige Naivität ist ihm verloren gegangen, die den Helden vergangener Zeiten machte. Ein neues Wesen, der Mensch der Überlegung, ist erwacht, der das unmittelbare, gesunde Handeln verlernt hat. In seinem Kampf mit sich selber, seiner Gewissensnot, Reue, Melancholie erinnert er — freilich unendlich vertieft, vergeistigt, verfeinert, vermenschlicht und darum zur höchsten Tragik emporwachsend — an den antilutherischen Magus des deutschen Volksbuches, der, auch von Wittenberg ausgehend, dem frommen, festen Kinderglauben des großen Gottesstreiters seine selbstherrliche, vermessene Vernunft entgegenstellt. Erst später hat Shakespeare seinen Übermenschen gedichtet, den Magier Prospero, dessen Name an Faustus, den „Glücklichen", gemahnt, und ihm alle Kräfte über Gut und Böse verliehen, die Zaubermächte seiner eigenen Phantasie, die sich in Ariel verkörpern. Dieser Schutzgeist allein knüpft Goethes Faust an Shakespeares übersinnliche Welt, wie auch Dantes Vorstellungen nur einmal in Faustische Regionen hinüberspielen, am Schlusse der Dichtung, wo sich das verklärte Gretchen mit Beatrice berührt und der mystische Chor die Weisheit verkündet: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan."

Dante steht ungebrochen innerhalb der katholischen Welt und Kirche, wenn auch diese Religion in ihm ganz persönlich wird und er als vollendetes Individuum mit eigenstem Charakter und

durchaus selbständiger Vernunft dem Mittelalter den Rücken kehrt. Shakespeare aber verkörpert die neuere Zeit. Im Jahrhundert der Renaissance geboren, in einem lebensreichen, protestantischen Lande wirkend, wo der bigotte Wahn eine Zeitlang schwieg, hat er, wie Goethe pries, den Vorteil, daß er zur rechten Erntezeit kam und daß ihm als einem wahren Naturfrommen die Freiheit blieb, sein reines Innere ohne Bezug auf irgend eine bestimmte Religion religiös zu entwickeln. In keinem anderen Werke gelangt diese eigene Religiosität Shakespeares derartig zum Ausdruck wie im „Hamlet". Sie ist ganz und gar aus den natürlichen Erkenntnisquellen gespeist, aus der Vernunft. Aber diese Kraft überschlägt sich in Hamlet. Der Erkenntnistrieb führt Hamlets Hybris und damit sein Verhängnis herbei. Ihn, aber nur ihn allein, teilt er mit Faust. Genuß und Macht verschmäht er — aus Ekel an der Welt, wiederum aus Erkenntnis ihrer Verderbtheit und Nichtigkeit. Hamlet ist der durch seine Vernunft mit dem Ewigen entzweite Mensch, sein Denken bereitet ihm eine Höllenfahrt. Dante schwingt sich vermöge seiner Erkenntnis, die im Einklang mit der überkommenen Weisheit hoher Ahnen zum Glauben wird, in den Himmel.

Als Goethe den Faustͤstoff ergriff, dachte er weder an Dante noch an Shakespeare, obwohl ihm der britische Dichter damals mehr bedeutete, als irgend eine andere Gewalt. Goethe schöpfte nur aus dem eigenen Innern, er hatte kein anderes Vorbild als sich selbst. Nur seine eigenen Zustände wollte er in dem prometheischen Drama, das nach Gestaltung rang, wiedergeben; aber das Ideal, das in ihm lebte, hatte Shakespeare am meisten gefördert. Bei ihm hatte er Menschen „in kolossalischer Größe" kennen lernen, die doch „unsere Brüder sind", nur von „seinem Geiste belebt". „Nichts so Natur als Shakespeares Menschen!" Goethe wollte mit ihm wetteifern, der selbst mit Prometheus gewetteifert hatte. Und in diesem Streben tat er seine kühnen Griffe in die Geschichte der Menschheit, entwarf er die Gestalten seiner trotzigen Empörer und bildete seinen Faust, dessen mächtiges Verlangen göttergleiche Schöpfungskraft ist. Der gebrochene Mensch, den Dante gläubig in den Himmel

führte, Shakespeare aber durch seine Zweifel untergehen ließ, sollte sich wieder eins fühlen mit der höchsten Kraft, mit der Natur, deren Inbegriff für Goethe die Gottheit bedeutet.

Der Stoff, den Goethe vorfand, wurzelt in der Reformationszeit. Der Verfasser des Volksbuches vom Erzzauberer Faust blickt nach zwei Seiten, nach dem Mittelalter mit seinem gebundenen Glauben und Teufelswahn und nach der neuen Zeit mit ihrer sich befreienden Vernunft und wieder erwachenden Wissenschaft, ebenso, wie auch Dantes Divina Commedia und Shakespeares Hamlet dieses Janusantlitz tragen. Es war kein Zufall, daß der junge Goethe sich gerade in das Studium des sechzehnten Jahrhunderts versenkte. Diese letzte Zeit nationalen Heldentums mußte seine Wißbegierde und Einbildungskraft beschäftigen. Aber auch eine tiefere Verwandtschaft mit seinen eigenen Tagen zog ihn zu jener großen Epoche deutscher Vergangenheit hin. Wie sich damals die Menschheit von den Fesseln der Scholastik und des Mönchtums zu befreien suchte, so stürmte und drängte sie nun gegen die Tyrannei der Aufklärung, gegen die Anmaßung des „selbstklugen" achtzehnten Jahrhunderts, „das sich auf seine klare Verständigkeit so viel einbildete und alles nach einem einmal gegebenen Maßstabe abzumessen sich gewöhnte". „Zweifelsucht und entscheidendes Absprechen wechselten miteinander ab, um eine und dieselbe Wirkung hervorzubringen, eine dünkelhafte Selbstgenügsamkeit und ein Ablehnen alles dessen, was sich nicht sogleich erreichen, noch überschauen ließ." So charakterisiert Goethe in seiner großzügigen Geschichte der Farbenlehre das Jahrhundert des Rationalismus. Und man hat die Empfindung, daß er seinen „Faust" im Auge hatte, wenn er fortfährt: „Wo findet sich Ehrfurcht für hohe unerreichbare Forderungen? wo das Gefühl für einen in unergründliche Tiefe sich senkenden Ernst? Wie selten ist die Nachsicht gegen den langsam Werdenden?" Wiederum besann sich das Individuum auf sich selbst und seine eigensten, tiefsten Kräfte.

Wie in der Renaissance erhob sich der ganze Mensch in seiner Selbstbestimmung, mit dem Anspruch auf universelle Ausbildung seiner Anlagen, auf Betätigung und Befriedigung aller seiner Lebensgeister. Hier wie dort verlangte er nach der Natur und dem Leben als dem Reich seiner Herrschaft und der Quelle seiner Erkenntnis. Unmittelbar, ohne die Hilfe der Überlieferung, sollte der Mensch die Welt anschauen und aus dieser originellen Betrachtung der Dinge seine Erfahrung gewinnen. Das Genie mit seinem reinen Gefühl und seiner ursprünglichen Kraft sollte diese Aufgabe leisten. Ihm traute man die magische Gabe zu, die Gefahr der Gelahrtheit wie der Empirie, der pedantischen Theorie wie der stümperhaften Praxis zu meiden, den Mißbrauch vom Gebrauch zu sondern und den Kern über die Schale siegen zu lassen. Diese Zuversicht, fern von aller Schulweisheit in die Geheimnisse der Natur zu dringen, erfüllt den Goetheschen Faust. Im Gefühl innerster Verwandtschaft beschwört der geniale Mensch den Genius der Welt und des Lebens. Diese Beschwörung hat nichts mit der Hölle zu tun. Es ist die natürliche Magie des hochstrebenden Menschen, der alle seine Sinne, sein ganzes Herz hingibt, um die Welt im Innersten zu erkennen und in göttlichem Kraftgefühl zu genießen.

Welche Kluft liegt zwischen diesem Titanen und dem Helden des alten Volksbuches! Wie weit und verschlungen war der Weg, den die Sage und Dichtung vom Zauberer Faust durchlaufen mußte, um in Goethes Werk ihre Vollendung zu finden! Sie rankte sich um eine historische Gestalt, den bald Georg, bald Johann genannten Faust, der um das Jahr 1480 in dem württembergischen Städtchen Knittlingen bei Bretten geboren wurde. Nach Melanchthons Aussage soll er in Krakau die Magie studiert und ein umherschweifendes Leben als Gaukler geführt haben. Im Jahre 1506 traf ihn der Abt Johannes Trithemius auf einer Reise in Gelnhausen, konnte ihn aber nicht zu Gesichte bekommen, da sich der Vagant dem berühmten Manne durch die Flucht entzog und nur seine marktschreierische Visitenkarte ihm überreichen ließ. Sie lautete: Magister Georgius Sabellicus,

Faustus junior, fons necromanticorum, astrologus, magus secundus, chiromanticus, aeromanticus, pyromanticus, in hydra arte secundus. Der Weissager, Totenbeschwörer und Harnschauer leitet also seine Künste und sein Wissen von dem alten Zaubervolk der Sabiner ab und bezeichnet sich als den Nachfolger eines älteren Magiers. Zweifellos ist unter diesem Vorgänger Simon Magus gemeint, von dem die Apostelgeschichte 8, 9 ff. erzählt und der als der von Petrus verfluchte Prototyp der Zauberer sowohl im Volke wie in der mittelalterlichen Literatur, zumal in den weit verbreiteten „Recognitionen", galt. Nach Tritheims Bericht habe Faust in Gelnhausen geprahlt, er könne sämtliche Werke des Plato und Aristoteles, wenn sie verloren wären, vollständiger und schöner wiederherstellen, in Würzburg habe er sich gerühmt, er könne die Wunder Christi jederzeit vollbringen. Gegen Ostern 1507 erschien er in Kreuznach, wo er behauptete, er übertreffe alle Alchymisten und vermöge jeglichen Wunsch des Menschen zu erfüllen. Hier gab ihm Franz von Sickingen, der selbst der Magie anhing und den merkwürdigen Mann an sich fesseln wollte, das Amt eines Schulmeisters, das er jedoch durch Unzucht mit den ihm anvertrauten Knaben schändlich mißbrauchte, so daß er nur durch schnelle Flucht der verdienten Strafe entging. Dieser „Schwätzer und Betrüger, der körperliche Züchtigung verdiene", wurde 1507 von dem Mathematiker Johannes Virdung, dem Adressaten Tritheims, in Hasfurt erwartet, augenscheinlich auf dem Wege nach Heidelberg. Indessen ist ein Aufenthalt Fausts in der Neckarstadt nirgends bezeugt. Der dortige Professor Witekind (alias Lercheimer), der in seiner Schrift „Christlich Bedenken und Erinnerung von Zauberey" von Fausts Gaukelstreichen spricht, hätte in seinen ausführlichen Mitteilungen aus den Jahren 1583—1597 sicherlich etwas davon erwähnt. Auch ist der in der Heidelberger Matrikel unterm 3. Dezember 1505 in der philosophischen Fakultät eingeschriebene und am 15. Januar zum Baccalaureus graduierte Joh. Fust aus Simmern mit dem Knittlinger Faust keineswegs identisch.

Dagegen treffen wir diesen im Oktober 1513 in der Humanistenuniversität Erfurt. Hier vernahm ein Haupt dieses Gelehrtenkreises, Conrad Mutianus Rufus, in der Schenke sein freches und leeres Geprahle, ohne es jedoch der Mühe wert zu halten, ihn zurechtzuweisen. Er nannte sich „Georgius Faustus Helmitheus Hedebergensis" — ein Titel, der wahrscheinlich auf einer verdorbenen Lesart beruht und wohl „Halbgott aus Heidelberg" bedeutet. Den Erfurter Chroniken zufolge soll er dort den Studenten Vorlesungen über den Homer gehalten und die Helden des griechischen Sängers beschworen haben; auch habe er sich bei einer Promotion anheischig gemacht, die verlorenen Komödien des Plautus und Terentius vorübergehend zur Stelle zu schaffen. Seine Wohnung befand sich bei dem Junker von Dennstädt im „Anker", wo er einen großen Zulauf, besonders auch von Angehörigen des Landadels, hatte. In Erfurt war es auch, wo ihn ein Franziskanermönch, Konrad Klinge, späterhin zur Umkehr mahnte und, als der Versuch fehlschlug, Fausts Ausweisung aus der Stadt veranlaßte. So verächtlich Tritheim und Mudt von ihm sprachen, so sehr scheint er bei anderen angesehenen und hochgestellten Männern in Gunst gestanden zu sein. Zwar ist sein Aufenthalt beim Abt Entenfuß in Maulbronn (um 1516) eine Fabel; aber dem Fürstbischof von Bamberg hat er am 12. Februar 1520 — um den hohen Preis von zehn Gulden — die Nativität gestellt.

Auch sein Wittenberger Aufenthalt ist vom Dämmerlicht der Sage umflossen. Melanchthon, den sein berüchtigter Landsmann besonders interessieren mochte, sprach nach den Berichten seiner Schüler oft von ihm, erwähnte seinen Zauberflug in Venedig, seine Prahlerei, des Kaisers Siege in Italien erfochten zu haben, und seine Flucht aus Wittenberg und Nürnberg. Ganz hinfällig ist die Leipziger Überlieferung von dem Faßritt aus Auerbachs Keller, den die dortigen Bilder in das Jahr 1525 verlegen, obwohl der Hof erst fünf Jahre später von dem Arzte Heinrich Stromer aus Auerbach in Bayern erbaut wurde und — außer

der „gemeinen Sage“ — kein Volksbuch das Lokal erwähnte. Im Jahre 1528 befand sich „ein Wahrsager, der sich genannt Dr. Jörg Faustus aus Heidelberg“, in Ingolstadt, wurde aber auch hier der Stadt verwiesen, nachdem er gelobt hatte, sich nicht zu rächen. Wie ausschweifend die Phantasie sich schon zu Lebzeiten Fausts seiner bemächtigte, zeigen die Berichte Weihers, des aufgeklärten Bekämpfers des Hexenwahns, und des abergläubischen Baseler Pfarrers Johann Gast, die beide fest an einen Bund des fahrenden Mannes mit dem Teufel glaubten und seltsame Dinge von ihm zu erzählen wissen, die er in ihrer Heimat am Nieder- und Oberrhein mit Hilfe seines höllischen Begleiters verrichtet habe. Dieser sei, wie Gast in Übereinstimmung mit Melanchthon erwähnt, in Gestalt eines Hundes aufgetreten. Allgemein und unbeirrbar scheint der Glaube an Fausts magische Künste und Kräfte gewesen zu sein. So wünschte der Philologe Joachim Camerarius im Jahre 1536 von dem Ratsherrn Daniel Stibarius in Würzburg ein Horoskop des mit letzterem befreundeten Faust über den Ausgang des dritten Krieges Karls V mit Franz I von Frankreich, wie später (1602) der Sohn des Camerarius, Philipp, noch von Faust als dem populärsten aller Zauberer spricht und noch von Augenzeugen dessen Taten, insbesondere das Weintraubenwunder, erfahren haben will. Auch Philipp von Hutten verlangte 1534 vor seiner Reise nach Venezuela eine Voraussage von Faust, die auch, wie er vier Jahre darauf seinem Bruder schreibt, eingetroffen sei. Kritischer ist die Stimme des Wormser Stadtphysikus Philipp Begardi aus dem Jahre 1539 über den namhaftigen, tapferen Mann, der sich Faustus und Philosophus philosophorum genannt, alle Lande durchzogen, sich unmöglicher Dinge zwar vermessen, aber nur geringfügige geleistet, viele Leute getäuscht und betrogen und trotz reichlicher Bezahlung beim Fortgehen viele Schulden hinterlassen habe.

So scheint er arm und elend in seine Heimat zurückgekehrt zu sein, wo er um das Jahr 1540 gestorben ist, nach Weihers Mitteilung in einem württembergischen Dorfe, nach der Zimmerischen

Chronik zu Staufen im Breisgau. Beiden Quellen zufolge habe er einen unnatürlichen Tod erlitten, der Teufel habe ihn erwürgt und ihm den Hals herumgedreht, auf dem Gesichte liegend habe man seinen Leichnam gefunden. Das Andenken an den berühmten Vaganten blieb lebendig. Der Züricher Prediger Ludwig Lavater nennt 1570 diesen Faustus germanus einen der frevelhaftesten Zauberer, sein Landsmann, der Naturforscher Conrad Geßner, schreibt 1561 in einem Briefe an Crato von Crafftheim, den Leibarzt Ferdinands I — einem Zeugnis, das uns wichtig erscheint, weil es das einzige über den historischen Faust ist, das Goethe erwähnt und in eigentümlicher Weise für sein Drama verwertet hat —, über die fahrenden Schüler: „Sie treiben wertlose Astrologie, Geomantie, Nekromantie und andere Künste dieser Art. Ich vermute, daß ihr Treiben von den Druiden herstammt, die bei den alten Celten an unterirdischen Orten von Dämonen eine Reihe von Jahren hindurch Unterricht empfingen, ebenso wie das noch in unserer Zeit in Salamanca sicher geschehen ist. Aus dieser Schule sind die sogenannten fahrenden Schüler hervorgegangen, unter denen ein gewisser Faust, der noch nicht lange verstorben ist, auch nach seinem Tode wundersam gerühmt wird."

Um diese geschichtliche Figur häufte die mündliche Tradition immer neuen Stoff. Der Geist der Zeit kam der Ausbildung einer Zaubersage mit Macht entgegen. Zwar haben schon frühere Jahrhunderte von Teufelsbündnern gewußt; aber nur eine alte Legende spielt in den Mythus vom Erzzauberer Faust hinein, die von Simon Magus, mit dem sich der deutsche Magier als „zweiter" und „jüngerer" verglichen hatte und dessen Taten er nachgeahmt zu haben sich rühmte. Auch Simon hatte, wie Melanchthon ähnliches von Faust berichtete, nach der Erzählung des römischen Clemens vor den Augen des Kaisers Nero einen Himmelsflug gewagt und war durch Petri Wort herabgestürzt worden. Die gnostische Vorstellung machte Simon zum Sonnengott, der sich mit der Mondgöttin Selene vermählte, setzte in Umdeutung der griechischen Heldensage die Selene der homerischen

Helena gleich und ließ aus deren Bund mit Simon durch Verwandlung der Elemente einen Knaben hervorgehen. Das Faustbuch erwähnt den Simon im 52. Kapitel als den „Deus Sanctus“, und die Verbindung Fausts mit der griechischen Helena, sowie die Geburt eines Kindes, das die Gabe der Weissagung besessen (59. Kapitel), mag sehr wohl auf die gnostische Sage zurückzuführen sein. Auch bildet der in den Clementinen wiederholt vorkommende Name Faustus, den der Vater des Clemens wie ein Schüler des Simon führte, ein weiteres Verbindungsglied zwischen der alten Legende und der deutschen Faustsage. Sicherlich aber haben andere Mären, wie etwa die von Cyprian von Antiochia oder Theophilus von Adana, die trotz ihres Bündnisses mit teuflischen Mächten schließlich gerettet werden, keinen Einfluß auf die Entstehung des Volksbuches gewonnen. Von den zahlreichen Paktierern und Magiern des Mittelalters, von den berüchtigten Päpsten Sylvester II, Gregor VII, Paul II, Alexander VI, von Laien, wie Merlin, Tannhäuser oder Roger Baco u. a., fällt kaum ein Schatten hinein, und nur die Erscheinungen eines Albertus Magnus, Trithemius, Agrippa von Nettesheim und Paracelsus wirken darin nach.

Erst das sechzehnte Jahrhundert zeitigt die Figur des titanischen Forschers und Genußmenschen. Es ist das Zeitalter der Wiedergeburt der Wissenschaften, der Gründung neuer Universitäten, der großen Entdeckungen. Der Mensch der Renaissance befreit sich von der mittelalterlichen Weltanschauung, die alles irdische Bestreben, die Schönheit und den Genuß des diesseitigen Lebens, der Seligkeit des versprochenen Himmels opferte und als sündhafte Weltlust mit ewiger Verdammung bedrohte. Diese transzendente, einförmige, alles gleichmachende Einstellung ertötet jede Eigenart. Dagegen erhebt sich das Individuum mit seinem so lange zurückgedrängten und gefesselten Wissenshunger und Lebensdurst in unbezähmbarer Stärke und durchbricht bis zur Hybris die bisherigen, von der alles beherrschenden Kirche aufgerichteten Schranken. Das Selbstbewußtsein schwillt in un-

erhörtem Maße an. Der moderne Mensch erwacht und fühlt sich als geistige Einheit. Sein Bildungsideal ist der Universalismus, ein alle Gebiete umfassendes Wissen und Können. Der Gelehrte wird stolz und ruhmsüchtig und verschmäht nicht mehr die Freude und Schönheit der Welt, sondern er sucht, preist und pflegt sie und führt nicht selten ein üppiges Leben. Unter den Humanisten sind faustische Naturen in allen Schattierungen vertreten, der epikureisch gesinnte Celtis, der weltmännische Erasmus, der magisch gerichtete Reuchlin, der titanische Hutten. Das Volk, der Klerus und die nur theologisch Interessierten aber stehen diesen heidnischen Bestrebungen der Gelehrten mit Mißtrauen gegenüber und erblicken darin lediglich einen Abfall vom Christentum, eine Verbindung mit dem Bösen und die Sucht, übernatürliche Macht zu gewinnen. Diesen Teufelswahn verstärkt das Zeitalter der Reformation. Der Fürst dieser Welt regiert in allen Gestalten. Luther teilt diese Anschauung in vollstem Maße. Er besonders ist es, in dem sich der Streit zwischen dem mittelalterlichen und modernen Menschen vollzieht, der zwischen Aberglauben und Aufklärung ringt. Er, der selbst der Vernunft zum Siege verhalf, nennt sie in ihrer Selbstherrlichkeit eine Bestie, der das Gewissen in sein Recht einsetzte, heißt dessen Pein ein Monstrum und den Ehrgeiz das höchste Laster. So kommt es, daß das von orthodoxer Gesinnung erfüllte Volksbuch dem vermessenen Teufelsdoktor den bescheidenen Gottesmann Luther bewußt gegenüberstellt.

Die „Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler" ist in Goethes Vaterstadt im Jahre 1587 bei Johann Spieß erschienen. Unter den damals so beliebten Volksbüchern gewann sie weitaus die größte Verbreitung und wurde schon im ersten Jahre in fünf verschiedenen Drucken aufgelegt. Neue, vermehrte und kombinierte Fassungen, auch eine gereimte und niederdeutsche Bearbeitung folgten alsbald, so daß wir sechzehn verschiedene Ausgaben des ältesten Volksbuches besitzen. Zwei Vorreden leiten es ein. In der ersten, worin er das Werk zwei angesehenen Beamten widmet,

erklärt der Drucker, die Handschrift sei ihm durch einen guten Freund in Speyer mit dem Begehren zugeschickt worden, sie als ein schrecklich Exempel des teuflischen Betrugs, Leibs- und Seelenmords zu veröffentlichen; in der zweiten verspricht er dem christlichen Leser, nachdem unter allerlei frommen Betrachtungen und Sprüchen das schändliche Leben und schreckliche Ende des Johann Faust kurz erwähnt worden, das lateinische Exemplar in Bälde nachzuliefern. Der Verfasser ist ein glaubensstarker Protestant, vermutlich ein Geistlicher, der aus der Handschrift, die ursprünglich zur Unterhaltung dienen sollte, ein Erbauungsbüchlein macht. Ein schlechter Redaktor, vermochte er es nicht, den Eindruck hervorzurufen, als ob sein unebenes Werk, wie der Titel ankündigt, „aus den eigenen hinterlassenen Schriften Fausts mehrenteils zusammengezogen" sei. Überall bemerken wir seine stümpernden Zutaten. Häufige Wiederholungen und Widersprüche wirken auf den modernen, kritischen Leser ermüdend und quälend, die eingeflochtenen Moralpredigten langweilig, die Anhäufung von Sprichwörtern und das Auskramen naiver Wissenschaft und falscher Gelehrsamkeit lächerlich.

Die 69 Kapitel des Buches lassen drei Hauptteile erkennen: zunächst Fausts Jugend, seinen Bund mit dem Teufel und die dämonologischen Gespräche, die beide miteinander führen, sodann Fausts Fahrten auf der Erde, in die unter- und überirdischen Reiche und schließlich seine Schwänke und das Lebensende. Aus Roda bei Weimar, also aus der Mitte des Reformationslandes, stammt nunmehr Faust. Ein reicher Vetter in Wittenberg, also aus der Lutherstadt, setzt ihn zu seinem Erben ein und läßt ihn Theologie studieren; denn er zeigt ein trefflich ingenium und memoriam. Aber er hatte auch einen „thummen, unsinnigen und hoffertigen Kopf, wie man ihn denn allezeit auch den Speculierer genennet hat". So wendet er sich von der Theologie ab, wird ein Weltmensch, Astrologus, Mathematicus und Arzt und schlägt des Herrn Wort wie sein Seelenheil in den Wind. Nun steht sein Sinn dahin, das zu lieben, was nicht zu lieben

war. Er „name an sich Adlers Flügel, wolte alle Gründ am Himmel und Erden erforschen“. So trocken und verständnislos der Verfasser sonst dem Titanismus Fausts gegenübersteht, hier hat er sich eines Wortes bedient — sei es nun, daß er es geprägt oder übernommen hat —, das, selbst geflügelt, die Gestalt des alten Spekulierers durch die Zeiten und Länder trug.

Der Abfall Fausts wird umständlich erzählt. Im Spesserwald bei Wittenberg — einer offenbar erdichteten Lokalität — beschwört er nachts auf einem Kreuzweg den Teufel, der in Mönchsgestalt nach seinem Begehren fragt. Faust verlangt, daß er in der nächsten Mitternacht in seiner Behausung erscheine. Hier fordert er dann, daß er ihm in allem gehorsam sei und alle seine Fragen wahrhaftig beantworte. Der Geist schlägt ihm dies mit der Begründung ab, daß die Erfüllung seiner Wünsche nur in der Gewalt des höllischen Gottes stehe, dessen Hierarchie er ihm erklärt. Faust entsetzt sich bei der Vorstellung der Verdammnis, jedoch der Geist bedeutet ihm, daß er nicht mehr zurückweichen könne. Nun flucht jener dem Dämon und will ihn verjagen; aber bald besinnt er sich anders und bestellt ihn von neuem zu sich. Zum dritten Male erscheint der fliegende Geist und stellt sich dem Faust mit Bewilligung seines Herrn zur Verfügung. Die Bedingungen werden von beiden Seiten formuliert. Faust verlangt die Geschicklichkeit und Gestalt eines Geistes von dem höllischen Diener und daß dieser ihm in allem und jederzeit, auch für ihn allein sichtbar zu Gebote stehe, wogegen er dem Teufel versprechen muß, sich ihm zu eigen zu geben, der Christen Feind zu sein, ihren Glauben zu verleugnen, allen Bekehrungsversuchen zu widerstehen und seine Seele mit seinem Blut zu verschreiben. Nach vierundzwanzig Jahren soll, wie der später mitgeteilte Vertrag festsetzt, Faust dem Teufel gehören. Am andern Tag wird der Bund feierlich geschlossen. Der Geist nennt auf Befragen seinen Namen Mephostophiles, und Faust besiegelt die Obligation mit seinem Blute, indem er sich mit einem spitzen Messer die linke Hand ritzt, die in blutiger Schrift, wie „man wahrhaftig

sagte", die Worte gezeigt habe: O Homo fuge! Auch seinen Famulus Wagner habe Faust bald hernach zu diesem Teufelswerk verführt. Mitten in diesem Hokuspokus begegnet uns wieder eine Stelle voll dramatischer Kraft und poetischen Schwunges: „Eben in dieser Stundt fellt dieser Gottloß Mann von seinem Gott und Schöpffer ab, der jhnn erschaffen hatt, ja er wirdt ein Glied des leydigen Teuffels, und ist dieser Abfall nichts anders, dann sein stoltzer Hochmuht, Verzweifflung, Verwegung vnd Vermessenheit, wie den Riesen war, darvon die Poeten dichten, daß sie die Berg zusammen tragen, vnd wider Gott kriegen wolten, ja wie dem bösen Engel, der sich wider Gott setzte, darumb er von wegen seiner Hoffahrt vnd Vbermuht von GOtt verstoßen wurde."

Im Hause seines frommen Vetters, wo er auch seinen Famulus, „einen verwegenen Lecker", beherbergte, wird nunmehr Faust durch allerlei Gaukelspiel ergötzt; Mephostophiles, der stets als Franziskanermönch mit einem Glöcklein erscheinen muß, bringt ihm gestohlene Nahrung und Kleidung und zahlt ihm einen Wochenlohn von 25 Kronen. So führt er Tag und Nacht ein „Epikurisch Leben". Auch verheiraten will er sich. Aber der höllische Geist, ein Freund der Unzucht und ein Feind des Ehestandes, — ein echt lutherischer Zug — rät ihm davon ab. Faust verharrt auf seinem Wunsche. Da erhebt sich ein Sturmwind im Hause, der Teufel erscheint leibhaftig, und jener bittet ihn wegen des Bruches seines Versprechens um Verzeihung. Mephostophiles aber entschädigt den Reuigen durch Buhlteufel, die er ihm in Gestalt schöner Weiber zuführt. Nun folgen in langer Reihe die „Disputationen", die kläglichen und konfusen Gespräche über das Wesen der Hölle, die „gottseligen Fragen" Fausts, auf die schließlich der Geist selber keine Antwort mehr weiß. Immer wieder wird Faust von Reue befallen, jedoch sie hat keinen Bestand, und der Teufel vertreibt seine melancholischen Gedanken durch sinnliche Genüsse. Nun wird er ein Kalendermacher und Astrolog, und die lächerlichen Unterhaltungen über

Winter und Sommer, Himmel und Erde beginnen. Auf Fausts geheimen Wunsch werden ihm auch von Belial in eigener Person die höllischen Geister in Gestalt gräßlicher Tiere vorgeführt, die sich zuletzt in allerlei Ungezieffer verwandeln und ihn derart plagen, daß er die Stube verläßt. Das 24. Kapitel eröffnet die Fahrten des Faust. Die Reise in die Hölle ist nur ein phantastischer Traum, aber der Flug zu den Gestirnen, aus deren Höhe er auf die ganze Welt herabschaut, ist Wirklichkeit, und gar die dritte Fahrt durch Länder und Städte wird genauestens beschrieben — in naivster Topographie. Deutlich offenbart sich die englutherische und antipapistische Tendenz des Buches bei der Schilderung von Rom, wo Faust mit dem heiligen Vater seine Possen treibt, und von Konstantinopel, wo er den Sultan in gleicher Weise wie das Haupt der Christenheit verspottet. Auch das Paradies zeigt der Geist dem Verdammten, ohne daß jedoch der Verfasser hier, bei diesem tragischen Motive, die entsprechenden Akzente zu finden vermöchte. Ein Anhängsel über naturwissenschaftliche Betrachtungen, die Faust anstellt, bleibt auf der niedrigen Stufe der übrigen Bildung des Autors.

Unter den Abenteuern des Faust, die der dritte Teil der Historia erzählt, ist die Beschwörung Alexanders des Großen und dessen Gemahlin vor Kaiser Karl V in Innsbruck deswegen interessant, weil sie deutlich erkennen läßt, wie hier eine dem Abt Trithemius von Lercheimer zugeschriebene Zaubergeschichte verändert und auf das Faustbuch übertragen wird, ebenso wie der Zug, die Gräfin von Anhalt mitten im Winter mit Weintrauben zu bewirten, der Sage über Albertus Magnus entlehnt ist. Die burlesken Streiche, die sonst noch erzählt werden, sind alle der Überlieferung entnommen. Als die gewichtigste seiner Taten erscheint dann die Beschwörung der schönen Helena, die Faust seine Studenten am weißen Sonntag in seiner Wohnung schauen und deren Konterfei er den Verzückten zukommen läßt — ein Schönheitsideal, das etwa in Hans Sachsens Weise ausgemalt ist. Im siebzehnten Jahre seines teuflischen Lebens wird Faust, wie schon Lercheimer

berichtete, von einem alten Manne, einem frommen Arzte und Nachbarn, zur Umkehr gemahnt und insbesondere auf das Beispiel des Zauberers Simon verwiesen, der sich auch durch Philippi Predigt bekehren ließ. Seine Rede macht Eindruck auf den Sünder, er ist zur Buße entschlossen; aber der böse Geist hält ihm sein Versprechen vor und zwingt ihn zu neuer Verschreibung. Nochmals wird von einigen Streichen Fausts erzählt, dann beginnt er im neunzehnten Jahre ein „Säuisch und Epicurisch Leben" zu führen, treibt mit sieben erlesenen Weibern Buhlschaft und gewinnt schließlich die Helena aus Graecia zum Schlafweib. Sie gebiert ihm einen Sohn, den er Justus Faustus benennt, und der ihm viel zukünftige Dinge erzählt und nach seinem Tode nebst der Mutter verschwindet.

In seinem letzten Jahre vermacht er seinem Famulus, der als „ein böser, verloffener Bube" zu ihm gekommen war und alle seine Abenteuer und Teufelskünste miterlebt hatte, Hab und Gut, verschafft ihm einen dienstbaren Geist namens Auerhahn und bittet ihn, seine Taten nach seinem Tode aufzuzeichnen. Noch einen Monat hat er vor sich, da fängt er an zu jammern, so daß ihn der Geist verhöhnt und auf neue verzweifelte Klagen mit nichtigen und falschen Gründen tröstet. Der Teufel kündigt ihm die letzte Nacht an. Nun bittet Faust seine Studenten, ihn nach Rimlich, einem Dorfe bei Wittenberg, zu begleiten. Dort halten sie das Mittags- und Nachtmahl miteinander, und Faust ermahnt nach dem Schlaftrunk die Genossen zu einem gottseligen Wandel. Nach tränenreichem Abschiede von Faust begeben sie sich zu Bette. Zwischen zwölf und ein Uhr erhebt sich ein Sturmwind, die Studenten hören aus Fausts Stube ein greuliches Pfeifen, dann Hilferufe hervordringen. Bei Tage finden sie das Zimmer leer, die Wand mit Blut bespritzt und am Boden Fausts Augen und einige Zähne, schließlich nach langem Suchen den Leichnam draußen auf dem Mist. Sie begraben ihn im Dorfe, kehren nach Wittenberg zurück, finden in Fausts Behausung seine Geschichte, von ihm selbst beschrieben, sowie das,

was sein Famulus von ihm aufgezeichnet, und fügen das Ende hinzu. Die „gantze warhafftige Historia" schließt mit einer frommen Ermahnung an den Leser.

Im Jahre 1590 erschien zu Berlin eine Ausgabe des Volksbuches, die das ursprüngliche Werk um sechs neue Kapitel vermehrte. Das erste erzählt von einer Fahrt, die Faust mit Wittenberger Studenten auf die Leipziger Messe unternommen, wobei er auf einem Weinfasse, das die Schröter vergeblich fortzubewegen suchten, aus einem (ungenannten) Keller herausgeritten sei. Die fünf anderen Geschichten spielen in Erfurt und beruhen auf einer Chronik dieser Stadt. Der Geist des Humanismus, der die Schönheit und Weisheit des Altertums pries, weht uns an, wenn Faust auf der hohen Schule seinen Zuhörern „den Griechischen fürtrefflichen Poeten Homerum" liest und ihnen die Helden der Ilias und Odyssee erscheinen läßt und wenn er sich bei einer Promotion der Universität rühmt, die verlorenen Komödien des Terenz und Plautus wieder ans Licht zu bringen. Ein anderes Zauberstück geht im Hause des Stadtjunkers „zum Anker" in der Schlossergasse zu Erfurt vor sich, wo Faust unversehens hoch zu Rosse, von Prag kommend, bei einer Gasterei erscheint, Löcher in die Tischplatte bohrt, Pflöcke hineinstopft und jedem den gewünschten Wein herauszapft. Dann lädt er die Gesellschaft zu sich in sein Losament unweit des großen Kollegiums. Bevor er seine Gäste bewirtet, klopft er auf den Tisch, und Geister erscheinen, die er nach dem Grade ihrer Schnelligkeit befrägt. Der erste ist so behende wie ein Pfeil, der zweite wie der Wind, der dritte wie die Gedanken der Menschen. Den letzten wählt Faust und läßt durch ihn ein reiches Mahl besorgen. Dieses Motiv von der Geschwindigkeit der höllischen Diener nehmen die späteren Volksschauspiele auf und bilden es weiter fort. Auch das Weinwunder erhält seine Geschichte. Schon Lercheimer und eine Überarbeitung des ältesten Volksbuches wissen davon zu erzählen, jener, daß ein fahrender Gaukler am Hofe zu H., dieses, daß Faust in einer vornehmen Reichsstadt bei einem Gastmahl Wein-

trauben aus der Tischplatte hervorgezaubert, dann die Gäste geheißen habe, ihre Messer an die Stengel zu legen, aber mit dem Abschneiden bis zu seiner Rückkehr zu warten; als diese erfolgt sei, habe jeder sein Messer an der eigenen Nase gehalten. Diese Fopperei verbindet erst Goethe mit dem Tischwunder und dem Faßritt in „Auerbachs Keller“. Die letzte Erfurter Geschichte enthält die Vermahnung des Faust durch den „berühmten Barfüßer Mönch“, Doktor Klinge, die der des alten Arztes im ältesten Volksbuche im wesentlichen entspricht.

Wenn man in den Erfurter Kapiteln deutlich die Tendenz erkennt, nur die wirkliche Überlieferung walten zu lassen, so wuchern in dem Volksbuche des Schwaben Georg Rudolf Widman, das zu Hamburg i. J. 1599 erschien, die Willkür und Phantasie um so mehr. Der fanatische Lutheraner versieht seine „wahrhaftige Historia“ mit „notwendigen Erinnerungen“ und „schönen Exempeln“, so daß ein großer Quartband von 671 Seiten entsteht. Die Zeitangaben, die er enthält, sind durchgehends zu dem Zweck erfunden, den Gegensatz zwischen Luther und dem gottlosen Zauberer zu verschärfen. Fausts Heimat ist nicht mehr das fromme Wittenberg, sondern das anhaltinische Sondwedel. Die Zauberei erlernt er in dem papistischen Ingolstadt. Von Zigeunern erfährt er die Wahrsagerei, sucht den Stein der Weisen und „braucht an hohen Festtagen, wenn die Sonne zu morgens früh aufging, das crepusculum matutinum“. Ein großer, schwarzer, zottiger Hund — die „Erinnerung“ zu dem betreffenden Kapitel erwähnt auch den tierischen Begleiter des Agrippa von Nettesheim — wird sein Stubengenosse. Der Geist erscheint in Fausts Wohnung zuerst hinter dem Ofen. Die titanischen Züge des Magus hat Widman völlig verwischt, und nur der Schlemmer und Wüstling ist übriggeblieben. Nicht mehr aus Erkenntnisdrang disputiert er mit Mephostophiles, sondern weil dieser ihm die Bibel verboten hat. „Den Johannem meide und den Schwätzer Paulum.“ Überall zeigt sich der strenglutherische Geist des Verfassers, so auch besonders in dem Abschnitt und den Erörterungen über die

Ehe, die Faust vertragsmäßig abschwören muß. Im Texte selbst wagt Widman „aus hochbedenklichen christlichen Ursachen“ nichts von der Vermählung mit der Helena zu erzählen, nur in den „Erinnerungen“ erwähnt er zaghaft den Bund mit der „aus der hellen“ kommenden Griechin, dann die Geburt eines Monstrums sowie die des Justus und die Sage, daß Mutter und Kind nach dem Tode des Vaters nochmals dem Famulus Johann Wäiger erschienen seien, der nach Widmans Angaben der zum Verderben bestimmte Sohn eines Priesters aus Wasserburg war.

Im Jahre 1674 bearbeitete der Nürnberger Arzt Nikolaus Pfitzer das Widmansche Buch aufs neue. „Das ärgerliche Leben und schreckliche Ende des vielberüchtigten Erzschwarzkünstlers Johannes Fausti“ tritt darin wieder realistischer hervor, die Gespräche erscheinen gekürzt, die Reisebeschreibungen fallen hinweg; dagegen sind die erotischen Geschichten wieder aufgenommen. Ein neuer Zug ist es, wenn Faust zu einer „ziemlich schönen, doch armen Magd vom Lande“ in Liebe entbrennt, die ihm jedoch nicht zu willen ist, so daß ihm der Teufel die schöne Helena als Entschädigung gewährt. Pfitzers Buch erlebte eine Reihe von Auflagen, bis es durch den rationalistischen Geist des achtzehnten Jahrhunderts, der den Teufelsbündnissen und der Zauberei keinen Glauben mehr entgegenbrachte, verdrängt wurde. Schon im Jahre 1683 hatte eine Wittenberger Gelehrtenschrift, die einer dortigen Disputation zugrunde gelegen hatte und den Namen des präsidierenden Magisters Joh. Georg Neumann und des Disputanten Carolus Christianus Kircher trug, unter dem Titel „disquisitio historica de Fausto praestigiatore“ das Leben des Erzzauberers einer wissenschaftlichen Betrachtung unterworfen und den mit seinem Namen verknüpften „roman magique“ ins Reich der Fabel verwiesen. In ihrer Verdeutschung „J. G. Neumanns curieuse Betrachtungen D. Faustens“ (1702) gewann die Dissertation weite Verbreitung und beeinflußte auch ein Büchlein, das 1725 zuerst erschien und das Widman-Pfitzersche Werk „in eine beliebte Kürze zusammenzog“. Der anonyme Verfasser, der

sich den „Christlich Meynenden" nennt, bot mit seiner Skepsis, seiner Kritik, seiner glatten Darstellungsweise und seinen französischen Wendungen der „galanten Welt", für die er es verfaßte, das, was sie wünschte und brauchte, und wie gut er ihren Geschmack getroffen hatte, beweisen die zahlreichen Auflagen, die seine Schrift bis zum Jahre 1797 erlebte. Zweifellos befanden sich darunter auch die auf Löschpapier gedruckten Jahrmarktsausgaben, die der junge Goethe für billiges Geld auf dem „Pfarreisen" erwarb, wenn er auch das Volksbuch vom Doktor Faust neben den sonst namhaft gemachten vom Eulenspiegel, der schönen Melusine usw. nicht erwähnt. Hier zuerst empfing seine glühende Einbildungskraft die Vorstellung von dem gespenstigen Doktor, der sich auf die abergläubischen Charaktere legte, im magischen Frühlicht badete, seine „Umsattelung" vom Theologen zum Mediziner, Prognostikanten und Kalendermacher vollzog und der fand, daß die Geister eine sonderliche Zuneigung zu ihm hatten; hier zuerst begegnete er dem Dämon Mephistopheles, der sich am Ofen zeigt, seine tiefe Reverenz macht, sich nach der ihm unbequemen Beschwörung in Tier- und Menschengestalt wandelt und sich dem Faust in dessen Museum als gehorsamer spiritus familiaris zur Verfügung stellt. Er erfährt von der Blutsverschreibung, worin der Magus sein Seelenheil hingibt für die Zusage des Geistes, ihm alle nur ersinnliche Lust zu verschaffen und ihn zu dem erfahrensten und berühmtesten Manne zu machen, von Fausts üppigem Leben, das in der Stadt ein solches Geschrei verursachte, daß ihn der Geist, um dem Verdacht zu wehren, Äcker und Wiesen bestellen ließ, von seinen Fragen nach Himmel und Hölle, seinen Mantelflügen und Zauberstreichen in Leipzig und Erfurt, seinem „Appetit nach Weiberfleisch", seiner Liebe zu einer schönen, armen Dienstmagd und seiner Verbindung mit der Helena, die er aus sonderbarer Gnade des Lucifer zur Beischläferin erhält. Von der Kainsreue des Verdammten und seinen Selbstmordversuchen hört er und schließlich von dessen greulichem Ende und erschlichenem Begräbnis, sowie dem Ab-

schied des Justus, der vor seinem Verschwinden den Famulus Christoph Wagner als Erben einsetzt und vermahnt, die Kunst seines Vaters in Ehren zu halten.

Zweifelhaft ist es, ob Goethe in seiner Jugend das älteste Frankfurter Volksbuch kennen lernte. Auch wird er kaum etwas von der (i. J. 1593 als Fortsetzung der Fausthistorie erschienenen) Geschichte des Famulus Christoph Wagner erfahren haben; ebensowenig von den Zauberbüchern und Höllenzwängen, die Fausts Namen trugen, wie von den Bänkelgesängen, die sein Schicksal verkündeten. Aber frühe trat ihm die Legende vom Erzzauberer in ihrer wirksamsten Gestalt entgegen, in der des Dramas. Freilich besaß das Deutschland des sechzehnten Jahrhunderts noch nicht die Fähigkeit, den Gedanken des Forschertitanismus, den es in die Welt geworfen hatte, künstlerisch auszuprägen. Diese ruhmvolle Tat blieb England vorbehalten. Hier, in der blühenden Zeit der Elisabeth, als das staatliche und geistige Leben in mächtigen Pulsen schlug, rang sich die Bühne von der rohen und dürftigen Tradition der Moralitäten und Possen los und wandte sich grandiosen und leidenschaftlichen Stoffen zu. Hier erstand der genialische Dichter, der, selbst von unbegrenztem Wissensdurst und maßloser Genußsucht erfüllt, das tragische Problem des Erzzauberers in seiner Tiefe erfaßte: Christopher Marlowe. Ohne Zweifel hat das deutsche Volksbuch in England alsbald eine Übersetzung erfahren; denn Marlowes Stück: „Die tragische Geschichte des Doktor Faust“ ist schon vor dem Jahre 1589 verfaßt. Der Schöpfer des „Tamerlan“ empfand sofort die gewaltige Größe des Themas, die geheimnisvollen Schauer, die von der dämonischen Gestalt des deutschen Magus ausgingen, und erkannte den quellenden Reichtum der volkstümlichen und spannenden Züge, die dessen wundersame Geschichte barg, wie auch die tiefe und hohe Tragik, die in dem alle Schranken der Menschennatur durchbrechenden Titanismus und Wahrheitsdrange des Erzzauberers verborgen lag. So prägt er in meisterlichem Wurfe sein Drama in Formen

aus, die für alle Zeiten fortbestehen sollten, zumal den Eingang, wo Faust in tiefsinnigem Monologe die Fakultäten mustert, sich von ihnen abkehrt und, lechzend nach wahrem Wissen, nach Macht, Ruhm und Genuß, sein leidenschaftliches „Fahr wohl, Theologie!" ruft und die Bücher der Magier begehrt. Erschütternd ist der Kampf, den der gute und böse Engel um die Seele des Himmelsstürmers führen, ergreifend selbst der Teufel Mephistophilis, der von seiner verlorenen Seligkeit erzählt, aber den grenzenlosen Wagemut und die ungeheure Willensstärke des Giganten nicht zu brechen vermag. Die Erdenfahrt gibt dem englischen Dichter Gelegenheit, sein Volk durch die gewohnten Clownspässe und Mirakel zu vergnügen, es durch die Ermahnung des alten Mannes, der Faust kurz vor seinem Ende bekehren will, zu rühren; aber unerhörte Töne findet er angesichts der griechischen Helena. Hier preist ein echter Priester der Schönheit das antike Ideal mit einer Empfindung, einer Kraft und einem Schwunge, die den Genius vorherverkünden, dem er die Wege bereitet: Shakespeare. Und dann zum Schlusse der Untergang Fausts, jenes Selbstgespräch des ewig Verworfenen, der — anstatt wie im Volksbuche in öde Klagen auszubrechen — in fürchterlich sich steigernder Todesangst die Stunden zählt! Es ist das Motiv, das die Volksschauspiele am begierigsten aufgreifen und mit der größten Wirkung auf ihre atemlosen Zuhörer ausbilden. Dieses Stück — das Goethe wohl erst in späten Jahren, vermutlich i. J. 1818 in Wilh. Müllers, von A. von Arnim eingeleiteter und ihm übermittelter Übersetzung kennen lernte und dessen großartigen Plan er in einem Gespräch mit H. C. Robinson 1829 auf das höchste bewunderte — brachten englische Komödianten nach Deutschland und gaben so der Nation den Stoff, der aus ihrem Schoße geboren worden, in neuer gewaltigerer Form zurück. Von der Beliebtheit der Tragödie im siebzehnten Jahrhundert zeugen die Nachrichten, die wir über Aufführungen in Graz, Dresden, Prag, Hannover, Lüneburg, München, Bremen und Basel besitzen (1608—1696). Über eine Darstellung des Stückes in Danzig (1668) meldet das Tagebuch

des Ratsherrn Schröder. Als neue Zutaten erscheinen hiernach ein Vorspiel aus der Hölle, worin Pluto die Teufel versammelt und zur Verführung der Menschen aussendet, die Szene, in der Faust die Geister nach dem Grad ihrer Geschwindigkeit befragte, und der Schlußakt, wo er nach den fürchterlichen Glockenschlägen der Todesstunde in der Hölle gemartert und in Flammenschrift das Urteil verkündigt wird: „Accusatus est, iudicatus est, condemnatus est!"

In Wien erfuhr das Stück zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts tiefgreifende Änderungen. Um jeden politischen und religiösen Anstoß zu vermeiden, wurde der Kaiser, vor dem Faust als Zauberer erscheint, durch den Herzog von Parma ersetzt, und Mephistopheles durfte nicht mehr als Mönch, sondern mußte als Kavalier in spanischer Hoftracht erscheinen. Zu immer breiterer und drastischerer Wirksamkeit aber gelangte hier die lustige Person, die schon im Marloweschen Stück angelegt und von den englischen Schauspielern gefördert worden war. Der Harlekin oder Hanswurst, gegen den Gottsched mit ausdrücklicher Beziehung auf die Alfanzereyen des Märchens vom D. Faust eiferte, wurde zwar allmählich auch von der hauptstädtischen Bühne auf das Theater der Vorstadt verdrängt, aber hier feierte er als „Kasperle" eine neue Auferstehung und wurde durch österreichische Schauspieler als höchst beliebte Rolle auch in Deutschland eingebürgert. So brachte der Wiener Kurz, genannt Bernardon, der Komiker und Entrepreneur, im Oktober 1767 das „lastervolle Leben und erschröckliche Ende des Doctoris Joannis Fausti, Professoris Theologiae Wittenbergensis" — ein Zusatz, der auf Betreiben der lutherischen Geistlichkeit widerrufen werden mußte — als Haupt-Aktion und „große Maschinenkomödie" auf die Bühne zu Frankfurt a. M. und pries das Ereignis auf dem Theaterzettel durch die Schlußbemerkung an: „Mit Crispin, einem exkludierten Studenten-Famulo, von Geistern übel vexirter Reisender, geplagten Cameraden des Mephistopheles, unglücklichen Luftfahrer, lächerlichen Bezahler seiner Schuldner, natürlichen Hexenmeister

und närrischen Nachtwächter.“ In fünfzehn Punkten sind die „besonderen Auszierungen, Verwandlungen und Vorstellungen“ angekündigt, ernste und heitere Szenen bunt gemischt, von „Fausti gelehrter Dissertatio in seinem Musaeo“ an bis zum Schlusse, wo „Faust von Mephistopheles unter einem Feuerwerke in den Höllenrachen gezogen wird“. In dieser bombastischen und lächerlichen Zurüstung hätte der junge Studiosus Goethe das Volksstück auf den Brettern des Roßmarktes in seiner Vaterstadt sehen können, wenn er nicht noch in Leipzig geweilt hätte, in der Form, in der es schon Lessing und Mendelssohn im Juni 1753 auf der Schuchschen Bühne zu Berlin erblickt haben mochten und die dem jüdischen Philosophen so albern erschien, daß er dem Leipziger Freunde von dessen geplantem „Faust“ mit den Worten abriet: „Eine einzige Exclamation, o Faustus! Faustus! könnte das ganze Parterre lachen machen.“

In dieser grotesken Vereinigung von schwülstigem Pathos und derber Komik brachten den „Doktor Faust“ auch die Puppenspiele zur Aufführung, die schon im siebzehnten Jahrhundert blühten und seit der Mitte des achtzehnten das Volksstück aufs neue pflegten. Da der Text des Dramas niemals gedruckt, sondern nur skizzenhaft aufgezeichnet war, verließen die Marionettenspieler vielfach die alte Überlieferung und ersetzten sie durch eigene Improvisation oder Anleihen bei neueren Dichtern. So weichen die uns erhaltenen Puppenspiele von Augsburg, Ulm, Straßburg, Köln und anderer Städte, nach deren ständigen Marionettenbuden die Stücke genannt werden, in wesentlichen Zügen voneinander ab. Welch tiefen Eindruck der Knabe Goethe von diesen primitiven Darstellungen, die er zur Zeit der Messen und Jahrmärkte in Frankfurt gesehen haben mochte, empfing, wie mächtig seine Phantasie dadurch beflügelt wurde, zeigen die ersten Kapitel von „Wilhelm Meisters Theatralischer Sendung“, die den Erinnerungen des Dichters an die in seiner Kindheit gehörten und geübten Puppenspiele einen so breiten Raum gewähren und worin die Großmutter des Helden einmal zu ihrem Sohne sagt:

„Es war euch auch in eurer Jugend so, ihr habt mich um manchen Batzen gebracht, um den Doktor Faust und das Mohrenballet zu sehen; ich weiß nun nicht, was ihr mit euren Kindern wollt, und warum ihnen nicht so gut werden soll wie euch." Gewiß spiegeln sich in diesen Worten eigene Erlebnisse Goethes, vielleicht eine Szene, in der sich die gütige Ahnfrau bei ihrem Sohne, dem gestrengen Herrn Rat, dafür verwandte, den Enkeln den Besuch der Budenspiele zu erlauben. Die alte Puppenspielfabel vom Doktor Faust summte und klang in dem jugendlichen Dichter fort und fort, bis in seine akademischen Jahre hinein.

Von den Faust-Projekten seines großen Zeitgenossen Lessing jedoch erfuhr der junge Goethe kaum etwas anderes, als das, was der berühmte siebzehnte Literaturbrief vom 16. Februar 1759 enthielt. Freilich, welche Anfeuerung für ihn mußte darin liegen, wenn er den gewaltigen Kämpen, der hier wider Gottsched und dessen französischen Geschmack zu Felde zog, für Shakespeare und die ihm verwandten alten deutschen Stücke eintreten sah und bekennen hörte, „daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische besser auf uns wirkt, als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte"! Wenn er vernahm: „Doktor Faust hat eine Menge Szenen, die nur ein Shakespearesches Genie zu denken vermögend gewesen. Und wie verliebt war Deutschland und ist es zum Teil noch in seinen Doktor Faust!" Und in dem gleichen Literaturbriefe teilt nun Lessing eine Szene seines eigenen Faust, angeblich die dritte des zweiten Aufzugs, mit, wobei er den Anschein zu erwecken sucht, als ob sie einem alten Trauerspielentwurf eines seiner Freunde entstamme, den Auftritt, worin Faust sieben Geister nach ihrer Schnelligkeit fragt, ihrer sechse als „Schnecken des Orkus" wieder entläßt, dagegen den letzten behält, weil er so schnell ist „wie der Übergang vom Guten zum Bösen". „Ich habe es erfahren, wie schnell er ist!" Lessing kannte Marlowes Tragödie so wenig als Goethe. Seine Szene beruht auf dem deutschen Volksschauspiel, dem sie einige — fast allzusehr ausgeklügelte — Gedanken beifügt. Auch die Skizzen,

die wir aus des Dichters Nachlaß besitzen, gehen auf das Vorbild des Volksdramas zurück. Zunächst ein „Vorspiel", worin die Höllengeister vor Beelzebub in einem alten Dome um Mitternacht sich ihrer Großtaten rühmen und einer es auf sich nimmt, den Faust zu verführen, dessen Fehler „zu viel Wißbegierde" ist. „Aus einem Fehler können alle Laster entspringen, wenn man ihm zu sehr nachhänget." Dann Faust unter seinen Büchern bei der Lampe, sich mit Zweifeln aus der scholastischen Philosophie herumschlagend. Er beschwört den Teufel, der ihm in der Gestalt des Aristoteles erscheint und „auf seine spitzigsten Fragen antwortet". Nach seinem Verschwinden erfolgt eine zweite Beschwörung und ein Dämon erscheint: „Wer ist der Mächtige, dessen Rufe ich gehorchen muß! Du? Ein Sterblicher? Wer lehrte dich diese gewaltigen Worte?" Wir sind von ferne an Goethes Erdgeist erinnert.

Diese wenigen Bruchstücke sind das einzige, was wir von Lessings „Faust" besitzen, der ihn schon frühe beschäftigt und bis in seine Breslauer und Hamburger Zeit verfolgt hat. Wiederholt hat er in Briefen und mit Freunden über seine Pläne gesprochen, die auch in seinen „Collectanea" bezeugt sind. Hiernach und zufolge der Beurkundungen seines Bruders Karl, des Wiener Staatsrats Gebler und des Malers Müller hatte er den Stoff „zweimal bearbeitet, einmal nach der gemeinen Fabel, dann wiederum ohne alle Teufelei, wo ein Erzbösewicht gegen einen Unschuldigen die Rolle des schwarzen Verführers vertritt". Aber nur von dem Projekt in jener ersten Gestalt haben wir sichere Kunde. Zwei Freunde Lessings, der Hauptmann von Blankenburg und der Professor J. J. Engel, bestätigen im wesentlichen den Inhalt der Skizzen des Dichters, teilen jedoch in ihren Berichten eine höchst bemerkenswerte Neuerung mit. Nach des ersteren Erzählung ruft den höllischen Heerscharen, die im fünften Akte Triumphlieder anstimmen, ein Engel zu: „Triumphiert nicht, ihr habt nicht über Menschheit und Wissenschaft gesiegt; die Gottheit hat dem Menschen nicht den edelsten der Triebe gegeben, um ihn ewig unglücklich zu machen; was ihr sahet, und jetzt zu

besitzen glaubt, war nichts als ein Phantom." Diesen „sonderbaren Entwurf", wonach Faust, von einem Engel in tiefen Schlummer versenkt, nur im Traume die Schicksale des Teufelsbündners erleben sollte, bestätigt auch der zweite Bericht. Eingehend ist hier die erste Szene, die Versammlung der höllischen Geister in „einer zerstörten gothischen Kirche", geschildert und wiedergegeben, die offenbar vom Dichter im Lauf der Jahre eine Umarbeitung erfahren hat. Der vierte der Teufel hat zwar keine Untat verübt, aber einen Gedanken gedacht, der alle Taten seiner Vorgänger zu Boden schlüge, wenn er ausgeführt werden würde: „Gott seinen Liebling zu rauben. — Einen denkenden, einsamen Jüngling, ganz der Weisheit ergeben; ganz nur für sie atmend, für sie empfindend; jeder Leidenschaft absagend, außer der einzigen für die Wahrheit." Der Satan ist von diesem teuflischen Vorschlag so erfüllt, daß er den Bericht der übrigen Geister nicht mehr anhört, sondern mit der ganzen Versammlung aufbricht, jenes infernalische Werk auszuführen. Aber der Engel der Versehung, der unsichtbar über den Ruinen geschwebt hat, verkündet die Fruchtlosigkeit der Bestrebungen Satans mit den feierlichen, aus der Höhe herabschallenden Worten: „Ihr sollt nicht siegen!"

Diese kühnen Entwürfe Lessings erschienen mit seinem „Theatralischen Nachlaß" im Jahre 1786, als Goethe auf der italienischen Reise nach langer Pause seinen „Faust" wieder in Angriff nahm und einer tiefgreifenden Umwandlung unterzog. Haben sie einen Einfluß auf den „Plan" ausgeübt, von dem er am 1. März 1788 aus Rom in einem hochwichtigen Briefe berichtete? Wir wissen es nicht. Sicher aber ist, daß sie in der Ausbildung der Faustsage eine Epoche bedeuten; denn sie enthalten den Gedanken der Rettung des ehemals verdammten Magiers und Spekulierers. Echt Lessingisch ist diese Idee, die wie ein Lichtstrahl aus Himmelshöhen in die mittelalterliche Geisteswelt fiel, worin andere Dichter, wie etwa der Maler Müller, noch ihren Helden schmachten ließen, zu einer Zeit, wo — wie der Hauptmann von Blankenburg schrieb — aus allen Zipfeln Deutschlands Fauste

angekündigt wurden, deren Erscheinen Lessing nur abgewartet habe, um den seinigen herauszugeben. Unmöglich konnte den einsamen, leidenschaftlichen Wahrheitsucher der Mann verloren gehen lassen, der den Wert des Menschen nicht im trägen Besitz der Wahrheit, sondern in deren mühevoller Erforschung sah und der die frommen und bescheidenen Worte schrieb: „Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: Wähle! Ich fiele ihm mit Demut in seine Linke und sagte: Vater gib! Die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein!" Schon hören wir aus Lessings Gedanken einen Vorklang der Weisheit des Herrn, die er im „Prolog im Himmel" verkündet: „Es irrt der Mensch, so lang er strebt", schon erinnert Gottes „Liebling" an den „Knecht", der dem Schöpfer auf so besondere Weise dient, und der Gesang des Engels: „Ihr sollt nicht siegen!" an die triumphierende Gewißheit der himmlischen Vorsehung, daß kein böser Geist den ringenden Menschen von seinem Urquell herabzuziehen vermag.

Aber wie sich auch die hohen Gedanken Lessings und Goethes berühren, wie innig sie in ihrem befreienden, erlösenden Endziele zusammenstimmen mögen, der junge Frankfurter Stürmer ging seinen eigenen Weg, fand seinen eigenen „Faust". In der tiefsten Tiefe erfaßte und erlebte er, selbst ein „Geist voll Feuer mit Adlerflügeln", wie ihn ein Genosse seiner Jünglingszeit beschrieb, die Seele des Kämpfers, der diese Fittiche an sich nahm und alle Gründe im Himmel und auf Erden erforschen wollte, und wie sein Prometheus schuf er das alte Bild des gigantischen Magus, dem zumute war wie den Riesen, davon die Poeten dichten, mit unerhörter, nie erreichter Künstlerkraft um:

Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich ...
Wie ich.

II. Die Entstehungsgeschichte des Goetheschen „Faust"

Die Anfänge

Eine Dichtung, die, wie der „Faust", das Verhältnis des Menschen zu den übersinnlichen Mächten, zu Gott und dem Teufel zu ihrem tiefsten Thema hat, konnte nur auf religiöser Grundlage entstehen. Sie mußte der Ausfluß der innersten, geheimsten Erlebnisse eines Gemütes sein, das in verzehrenden Glaubensnöten um die letzten Wahrheiten und höchsten geistigen und sittlichen Güter rang. Sie war die langsam und stetig heranreifende Frucht schmerzlichster Kämpfe um eine Gesamtanschauung der Welt und Gestaltung des Lebens. Man muß sich über das dichterische Schaffen Goethes völlig klar sein, um begreifen zu können, wie sein „Faust" allmählich Gestalt in ihm gewann. Nichts wäre verkehrter als die Annahme, die Faustsage sei — ob nun in der Form des Volksbuches, des Puppenspiels oder Volksdramas — in einer bestimmten Zeit an ihn herangetreten und er habe sie in seiner Weise, nach seinem eigenen Bilde gemodelt. Nein, durchaus auf dem Boden innerer Erfahrungen erwächst, wie Goethes gesamte Poesie, der künstlerische Gegenstand, dann treten äußere Anschauungen hinzu, um sich zu Gestalten zu verdichten, die Leben gewinnen und zueinander in Beziehung treten. Nach seinem eigenen Geständnis war es zeitlebens seine Maxime, das, was ihn erfreute oder quälte oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit sich selbst abzuschließen. Diese „Konfession" diente ebenso zu seiner inneren Beruhigung wie zur Berichtigung der Begriffe, die er von den äußeren Dingen hatte. Lange war ihm die Fabel des „Faust" bekannt und vertraut, bevor seine innersten Erlebnisse dazu drängten, sie als das Gefäß zu ergreifen, worein er sie, mit der Phantasie des Dichters schaltend und waltend, bannte.

Was aber „erfreute“ oder „quälte“ den jungen Goethe, was „beschäftigte“ ihn, als er den Stoff vom alten Erzzauberer endlich ergriff, um ihn in seiner Weise umzugießen, was zwang ihn dazu, die abenteuerliche, groteske Gauklerfigur einer halbmittelalterlichen Zeit zu einem Menschen nach seinem Bilde zu formen? Und in welcher Phase seines Lebens, in welcher Not, in welchem Sturm seiner inneren, chaotisch gärenden Welt drängte sich diese Schöpfung ans Licht? Was barg die ehrwürdige Fabel in sich, das dem jugendlichen Genius, dem Feuergeist mit den Adlersschwingen entgegenkam und ihm zurief: Das bist Du? . . . Die Volksdichtung, die, bald sichtbar, bald unsichtbar, teils bewußt, teils unbewußt wie ein mächtig flutender Strom zwei Jahrhunderte lang durch die deutsche Seele rauschte und als Epos, Drama und Bänkelsang emporschoß, enthielt in ihrem Kern ein Urproblem, das gerade die deutsche Nation, zumal in der Epoche ihrer gewaltigsten geistigen Umwälzung, in der Reformationszeit, aufs neue und auf das tiefste erschüttern mußte, das sie seit den Tagen Luthers unablässig fortspann und das wieder in ihrem genialsten Sohne und Vertreter lebendig ward, um durch ihn eine Lösung zu finden, die das bisher Unzulängliche Ereignis werden ließ. Das Los des Magus, der trotz alles ihn umwuchernden Rankenwerkes, trotz des seiner Geburtstunde anhaftenden theologischen und humanistischen Hokuspokus ein wahrhaft nationaler Held, ein Spiegelbild deutscher Geisteskämpfe war, stellte im Grunde das Schicksal des ersten, „jugendlichen Menschen“ dar, „das auch seiner ganzen Nachkommenschaft beschieden blieb: seine Ruhe zu verlieren, indem er nach Erkenntnis strebte“. So hat Goethe im vierten Buch von „Dichtung und Wahrheit“, in seiner gemütvoll poetischen Erklärung der Genesis, das Urrätsel menschlicher Bedingtheit, den Verlust paradiesisch-freien Glückes, den Abfall von göttlicher Seligkeit umschrieben, wie er später einmal, mit leichter Ironie, gegenüber Schiller (am 25. September 1797) vom „alten Märchen des ewig unbefriedigten Strebens der edlen Menschheit nach dem Urquell

ihres allerliebsten Daseins" sprach. Diesem geistigen und religiösen Grundtrieb des Menschen gesellte die Faust-Legende einen nicht minder ursprünglichen und eingeborenen Zug: das Verlangen nach sinnlicher Macht und Fülle. Neben Adams tiefinnerliches, das Geheimnis der Erbsünde bergendes Symbol trat Prometheus' trotzig-erhabenes Sinnbild. Die im Zeitalter der Renaissance wurzelnde Sehnsucht, die Welt zugleich zu erkennen, zu meistern, zu genießen, vereinigte und verkörperte sich im deutschen Himmelsstürmer Faust. Dieser neue Titanismus, im Lichte des rechtgläubigen Christentums teuflischer Natur, umschloß im Sinne der menschlicher, heißer und tiefer fühlenden Generationen einer aufgeklärten oder gar „fordernden" Epoche, in Lessings und Goethes Weltbetrachtung, den göttlichen Keim; er enthielt in seiner geistig-sinnlichen Mischung den urmenschlichen, urtragischen Konflikt, der sich im Ringen und Gegensatz zwischen Faust und Mephistopheles objektivierte.

Wenn Goethe in seinen Annalen über die Jahre „von 1769 bis 1775", die Entstehungszeit seiner Sturm- und Drangesdichtungen, von „kühneren Griffen in die tiefere Menschheit" spricht, die mit jenen Dramen geschahen, so ist unter allen gleichzeitigen Entwürfen sein „Faust" der kühnste und tiefste. Weit näher als die andern Empörer, Selbsthelfer und genialen Neurer Götz, Mahomet, Sokrates, Cäsar, Prometheus stand seinem eigensten Wesen und innersten Herzen der deutsche Titane Faust, viel enger als jene verwuchs, ja deckte sich diese Gestalt mit ihm selbst; denn hier fand er den Ausdruck seines allerpersönlichsten Ringens, das Symbol seiner gesamten, geistig-sinnlichen Natur. Eine Bekenntnisdichtung unter diesem mysteriösen, Himmel, Hölle und Erde umspannenden Zeichen mußte, je länger desto bewußter, sein ganzes Dasein umfassen, mußte mit ihm wachsen, sich erweitern und vertiefen. Nicht ein einmaliges, wenn auch noch so erschütterndes, Erlebnis, keine augenblickliche Krise, wie etwa der „Werther", ging in diesem Sinnbilde auf, sondern alles, was der Dichter fürder erlitt und erstrebte, geheimnißte er in diese unergründ-

liche Fabel, schöpfte er in dieses weite, unersättliche Gefäß hinein. Wohl mochte dem jungen Stürmer auch der „Faust" einmal als eine rascher abzuschließende Dichtung erschienen sein; aber es war kein Zufall, daß er als Bruchstück immer wieder ruhte und in gewaltigen Zwischenräumen während einer Zeitspanne von sechzig Jahren die Stadien des „Urfaust", des „Fragments", der „Tragödie" und des „zweiten Teils" durchlief. Auch konnte er nicht voreilig abgeschüttelt werden, wie der Götz, oder gar verkümmern wie die Torsi des Mahomet, Cäsar und Prometheus, jene kühnen Umrisse, die der junge Dramatiker weder mit Wissen noch mit Erfahrung auszufüllen vermochte, gigantische Gestalten, deren fremdartige, griechische, römische, arabische Welt er wohl „antizipiert", aber nicht erlebt hatte. Langsam nur reifte der „Faust" im Dichter heran, um seine bald von ihm erkannte Aufgabe zu erfüllen: die symbolisch-bedeutsamen Augenblicke und Wandlungen seines rastlosen Lebens unter dem Gesichtspunkt der Ewigkeit in sich zu begreifen. Die alte Fabel war groß und dehnbar genug, diesem Zweck zu dienen, der neue Faustdichter aber so tief und reich wie kein anderer, die Perlen seines gesamten Daseins an dieser Schnur aufzureihen. Im Zaubergarten von Goethes Dichtungen bedeutet der „Faust" recht eigentlich den Lebensbaum, zugleich die poetische Frucht seiner totalen Existenz und das Sinnbild seines gesamten Strebens und Werdens.

Leider fehlen uns bestimmte Zeugnisse, in welcher Zeit seines Lebens und in welcher Gestalt Goethen die alte Überlieferung der Faustsage zuerst bekannt wurde. Vergebens suchen wir in den Aufzeichnungen des Dichters, zumal in seiner Selbstbiographie, nach einem Anhaltspunkte. Und das ist nicht verwunderlich; denn er hat erst in hohem Alter, ein halbes Jahrhundert nach Vollendung seines Urfaust, im Februar 1825, „Betrachtungen über den Faust" in Verbindung mit der Schilderung des für diese Dichtung so merkwürdigen Jahres 1775 angestellt, da das damals erwogene Lilikapitel seiner Lebensbeschreibung auch den „Plan zu einer Fortsetzung des Faust" enthalten sollte — ein

Vorhaben, das nicht zur Ausführung kam, aber den Anstoß zur Beendigung der ganzen Dichtung gab.

Unter den Volksbüchern, die er in seiner Kindheit am „Pfarreisen" des Frankfurter Domplatzes kaufte und die er so eifrig verschlang, vermissen wir gerade den „Faust"; doch ist kein Zweifel, daß er die Jahrmarktsausgabe des „Christlich Meynenden", die in Frankfurt erschienen war, als Knabe kennen lernte. Auch das in seiner Heimatstadt verlegte Buch von Spies mag ihm vielleicht frühzeitig zu Gesicht gekommen sein. Keine Erwähnung geschieht bei der Schilderung der Puppenbühne des Spieles vom weitbeschreiten Erzzauberer, weder in „Dichtung und Wahrheit" noch in „Wilhelm Meisters Lehrjahren"; jetzt erst nennt die wieder aufgefundene Abschrift der „Theatralischen Sendung" unter den Marionettenstücken den Faust. Meistens spricht Goethe von den Puppenspielen als der Quelle seines Dramas, so in seiner Lebensbeschreibung und in der „Italienischen Reise"; doch erwähnt er auch gelegentlich die ältere, von Faust umgehende „Fabel", das „alte rohe Volksmärchen" und die „alte" oder auch die „Faustische Legende". Im Jahre 1801 entnahm er Pfitzers Volksbuch und J. G. Neumanns historische Untersuchung der Weimarer Bibliothek, die er jedoch beide schon in früheren Zeiten kennen gelernt haben mochte. Marlowes Tragödie wurde ihm — nach der Tagebuchnotiz vom 11. Juni 1818 zu schließen — erst in einem Alter bekannt, als der erste Teil des „Faust" längst abgeschlossen und veröffentlicht war.

Und wann beginnt nun die Beschäftigung Goethes mit der eigenen Dichtung? Auch hier sind wir, um einen einigermaßen festen Zeitpunkt zu gewinnen, nur auf Vermutungen oder Kombinationen angewiesen. Die Angaben, die Goethe in späten Jahren, ja zum Teil in seinem höchsten Greisenalter gemacht hat, sind mit äußerster Vorsicht aufzunehmen, da er stets mit runden und ganz unbestimmten Zahlen rechnet. So, wenn er (im Jahre 1831) in einem Brief an Zelter von einer „Konzeption" des Faust im „zwanzigsten" Lebensjahre, also 1769, oder gar

in einem Schreiben an den gleichen Freund aus dem Jahre 1816 von einer Äußerung des Mephisto spricht, die dieser schon vor „fünfzig" Jahren, also 1766, getan habe. Beide Zeugnisse weisen also nach Leipzig, dieses in die Anfangs-, jenes in die Endzeit des akademischen Studiums Goethes in der Pleißestadt. Es gibt zu denken, daß das Zitat, das Goethe in dem späteren Brief an Zelter dem Mephisto in den Mund legt: „Alles spüren die Kerle, nur nicht den Teufel und wenn er ihnen noch so nah ist" — mit der entsprechenden Stelle der ursprünglichen, prosaischen Fassung der Szene „Auerbachs Keller" nahezu wörtlich übereinstimmt. Wurde am Ende dieser burleske Auftritt, der voll ist von studentischen Eindrücken, wie sie die ersten akademischen Brausejahre bringen, doch in Leipzig oder in Frankfurt kurz nach seiner Heimkehr konzipiert? In „Dichtung und Wahrheit" zwar gedenkt Goethe mit keinem Worte des berühmten Lokales mit den Bildern des Zechgelages und Faßrittes des Doktor Faust; aber in einem Brief an Behrisch vom 16. Oktober 1767 gesteht er: „Ich komme zwar nicht mehr in Auerbachshof, wo ich sonst alle Tage lag", und in einem Schreiben vom 2. November des gleichen Jahres nennt er die Schenke seinen ehemaligen „Zufluchtsort". In Leipzig entstand auch — wenigstens nach seinen eigenen Angaben — Goethes Drama „Die Mitschuldigen", und hier, im elften Auftritt des Stückes, fällt zum ersten Male der Name Faust, indem Söller spricht:

„Vielleicht ist's raus! Ach wüßt ihr wie mir's Armem graus't,
Es wird mir siedend heiß. So war's dem Doktor Faust
Nicht halb zu Mut! Nicht halb war's so Richard dem Dritten!"

Es ist die Schlußszene in Weißes — nicht etwa in Shakespeares — Drama, die der Dichter in seinen Alexandrinern hier in einem Atem mit dem letzten Auftritt des in Ewigkeit verdammten Erzzauberers nennt, eine Zusammenstellung, die beweist, daß ihm die Figur des volkstümlichen Teufelsbündners völlig vertraut war. Auch in Goethes Übersetzung des Corneilleschen Lustspieles „Le menteur" (Der Lügner) begegnen uns schon in den Figuren

des Dorant und Eliton Gestalten, die an Faust und Mephistopheles leise erinnern und ein Gespräch miteinander führen, das wie der erste Dialog der beiden Gefährten in der Gretchentragödie die Kunst der Verführung zum Thema hat.

Und nun kehrt der Student, an Leib und Seele krank, im Tiefsten unbefriedigt von dem Stückwerk seines Wissens und angeekelt von dem tollen Leben, das er geführt, ins Elternhaus zurück. In der müden, zerknirschten Stimmung seiner Rekonvaleszenz gleitet er in die weichen Arme der Frömmigkeit. Susanna von Klettenbergs mystisches Reich umfängt ihn. An der Schwelle des Todes rettet ihn ein Geheimmittel ihres Arztes, der, wie sie selbst, zum Kreise der Pietisten gehört. Jetzt ist er ganz und gar der magischen Richtung ihres Glaubens verfallen. Er studiert mit ihr, um die Natur in ihren innersten Zusammenhängen zu erforschen, alchemische Bücher wie das opus mago-cabbalisticum v. Wellings, sie greifen gemeinsam auf dessen Quellen, den Paracelsus, Basilius Valentinus, van Helmont u. a. zurück. Vornehmlich aber erfreut sich Goethe an der Aurea Catena Homeri, dem im Jahre 1723 erschienenen Buche von Anton Jos. Kirchweger, das die Natur in einer zwar phantastischen, aber schönen Verknüpfung darstellte. Zuletzt hantiert der junge Adept selbst mit Windöfchen, Retorten und Sandbad, um liquor silicum zuzubereiten und eine jungfräuliche Erde in den Mutterzustand überzuführen. Es ist die theosophische Epoche Goethes. Die obskure Wissenschaft diente ihm nur dazu, sich dem großen Gotte der Natur, dem er schon als Kind auf selbsterbautem Altar geopfert hatte, unmittelbar zu nähern. Hier, in dieser tiefreligiösen Stimmung, in dieser mystischen Richtung, die dem Glauben an magische Einwirkung auf den Verlauf der Naturkräfte Eingang gewährte, müssen wir die Wurzeln der Faustdichtung Goethes suchen.

Auch jetzt verrät uns kein Dokument in seinen Aufzeichnungen etwas von diesen Anfängen. Nur einmal spricht er, im Februar 1769, in einem Briefe an Friederike Oeser, von einem „Nacht-

forschenden Magus, der einen Alraun pfeifen hört", wie er auch hier den „Stein der Weisen" erwähnt. Aber der Schluß des achten Buches seiner Lebensbeschreibung, womit er die Darstellung jener Frankfurter Zeit beendigt, verrät uns seine tiefsten Gedanken, seine damalige Gottes- und Welterklärung. Im Mittelpunkt dieser Schöpfungsgeschichte, die biblische und neuplatonische Elemente kühn vereinigt, steht Luzifer, der mit den Engeln von Gott abgefallen ist und die Welt der Materie erschafft, aus der sich jene wieder zu ihrem Ursprung erheben und so das Licht erzeugen. Aus diesem Streit geht der Mensch hervor, zugleich verdammt und selig, böse und gut und der Erlösung bedürftig, die ihm auch von Gott in Menschengestalt zuteil wird. Man sieht, wie sich in dieser Kosmo- und Theogonie christliche Gedanken mit selbstgefundenen Vorstellungen zu einer eigenen Religion verbinden. Der jugendliche Erforscher der Natur und der menschlichen Seele, der über ihre Geheimnisse grübelt und sinnt, sucht nach einem Prinzip, das dem doppelten Wesen des Menschen, seiner Unbedingtheit und Beschränktheit, dem Zwang der „Verselbstung" und dem Drang nach „Entselbstigung", dem irdisch-teuflischen und dem himmlisch-geistigen Zug gleichermaßen gerecht werden könnte. Noch hat er den pietistischen Glauben nicht ganz abgestreift, obwohl sich seine Tatkraft und sein Optimismus gegen die Lehre, der Mensch sei durch die Erbsünde vom Uranfang her verdammt und nur durch die Gnade zu erlösen, innerlichst aufbäumt; aber er ist schon auf dem Wege, sich gänzlich von allem Dogma zu befreien.

In ihm ringt ein Titanismus, der gegen die alten Götter kämpft; aber noch hat er das poetische Bild nicht gefunden, hinter das er sich, seinem Bedürfnis nach Ruhe und Klärung folgend, flüchten konnte. Keine „Bibliothekswissenschaft", wie er an die Leipziger Freundin schreibt, vermag ihn zur Erkenntnis der Wahrheit zu führen. Er sucht sie allein im „einfältigen Buche der Natur". Die Philosophie mit ihren abstrusen Forderungen, die Schulweisheit, über die schon Hamlet ein bedenk-

liches Wort geäußert, sie galten ihm nichts mehr gegenüber der Betrachtung eines bewegten Lebens und der Kenntnis der Leidenschaften, die er in der eigenen Brust teils empfand, teils ahnte. Das sind die Erwartungen und Motive, die ihn nach Straßburg zogen und führten. Sie sind faustischer Natur. In der Tat stürzt er sich in der Stadt an Frankreichs Grenze mehr in das bunte Gewühl des Lebens als in die Tiefen der Wissenschaft. Sein juristisches Fachstudium wenigstens vernachlässigte er ganz oder betrieb es nur sehr oberflächlich und äußerlich; dagegen pflegte er, wie sein Tagebuch, die „Ephemerides“, bezeugen, die mystisch-kabbalistische Chemie emsig weiter. Sie war immer noch, so schrieb er der frommen Freundin nach Frankfurt, seine heimliche Geliebte. Agrippa von Nettesheim und Theophrastus Paracelsus begegnen uns in seinen Notizen. Die Medizin erweckt sein größtes Interesse, und eifrig sucht er, — wie schon in Leipzig an dem Mittagstisch des Hofrats Ludwig — mit Jüngern dieser Wissenschaft befreundet, Kollegien und Kliniken der Ärzte auf. So zersplittert er sich nach allen Seiten aus tiefstem Drang nach universeller Erkenntnis. „Unendliche Zerstreuung. Vorbild zum Schüler im Faust“ — so heißt es im Schema von „Dichtung und Wahrheit“ zu den Büchern der Straßburger Episode.

In seiner Lebensbeschreibung selbst erwähnt er den „Faust“ bei der Darstellung seines Verhältnisses zu Herder, in einer Andeutung, die zwar sehr allgemein gehalten ist, aber, genauer betrachtet, doch ein schwaches Licht auf das geheime Wachstum seiner Dichtung wirft. Er steht dem überlegen spöttischen Meister, zu dem ihn sein Schicksal geführt hatte, in der Tat gegenüber wie der Schüler — oder, wie er ursprünglich hieß: der Student — dem Mephistopheles. Schüchtern, zaghaft und zurückhaltend. Seine bisherigen Ideale, wie der gepriesene Ovid, der mit der Pflege einer von seinem Vorbild Wieland geübten Kultur so trefflich übereinstimmte, werden verhöhnt. Wurden von Herder schon diese fremden Muster, woran das Herz des bildungsdurstigen Jünglings hing, für nichts geachtet, so war es begreiflich, daß

er über seine eigenen dichterischen Versuche dem großen Nörgler keine Silbe verriet. „Am sorgfältigsten verbarg ich ihm das Interesse an gewissen Gegenständen, die sich bei mir eingewurzelt hatten und sich nach und nach zu poetischen Gestalten ausbilden wollten. Es war Götz von Berlichingen und Faust. Die Lebensbeschreibung des ersteren hatte mich im Innersten ergriffen . . . Die bedeutende Puppenspielfabel des andern klang und summte gar vieltönig in mir wieder. Auch ich hatte mich in allem Wissen umhergetrieben und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen. Nun trug ich diese Dinge, sowie manche andre, mit mir herum und ergötzte mich daran in einsamen Stunden, ohne jedoch etwas davon aufzuschreiben." Goethe mag sich, als er im Jahre 1811, also vierzig Jahre nach den geschilderten Vorgängen, diese Zeilen niederschrieb, über Einzelheiten getäuscht haben, wie etwa über die Lektüre der Lebensbeschreibung des Götz von Berlichingen, die wohl erst in die Nach-Straßburger Zeit gefallen ist. Für den „Faust" stimmt sein Zeugnis zweifellos. Schon, was sein Äußeres betrifft, bestätigt Goethe im Jahre 1829 gegenüber Eckermann: „Ich hatte ihn auf Postpapier geschrieben und nichts daran gestrichen; denn ich hütete mich, eine Zeile niederzuschreiben, die nicht gut war und die nicht bestehen konnte." Zwar gibt er hier an, daß der Faust mit seinem Werther „entstand", also frühestens im Jahre 1773; aber wir müssen sorgfältig seine Ausdrücke wägen. In Straßburg war der Gegenstand bereits „eingewurzelt"; aber er rang erst nach „poetischer Gestaltung". Noch gärte in ihm eine ganz unbestimmte Konzeption — eine seelische Verfassung, die Schiller einmal eine „musikalische" nennt und Goethe auch hier mit dem vieltönigen Summen und Klingen der Puppenspielfabel bestätigt. Er mochte das Marionettenstück in Straßburg unter den vielgerühmten „Bibbelspielen" wieder gesehen haben, vielleicht auch das Volksschauspiel im Gebäude der Tucherzunft, wo die Löpper-Ilgnersche Truppe nach Ostern 1770 weilte und auch den „Faust" in ihrem Repertoire führte.

Wichtiger aber als die dürftigen Zeugnisse, die uns über seine Arbeit am Faust aus der Straßburger Periode überliefert sind, und die Eindrücke, die er von außen her empfangen haben mochte, sind uns seine inneren Erlebnisse. In Herder begegnet ihm zum ersten Male ein Genie, ein wahrer Magus der deutschen Literatur, der ungeheure Tiefblicke in das Wesen echter Dichtung tut und lauteres Gold aus ihren verborgensten Schachten schürft. Er kommt unmittelbar von einem mächtig ringenden Geiste her, der etwas von einem Seher und Propheten hatte: von J. G. Hamann, den man auch den „Magus im Norden" nannte. Dieser war es, der es zuerst unternahm, die Herrschaft des souveränen Intellekts zu stürzen und anderen, umfassenderen Kräften des Gemüts zu ihrem Recht zu verhelfen. Er verwarf alle Sonderung, die der analytische Verstand erzeugte, und drang auf die elementare Einheit des Empfindens und Denkens. Die Vereinigung der entgegengesetzten Kräfte der menschlichen Seele war das Prinzip, woraus ihm jede Leistung, sie sei nun Tat oder Wort, entsprang. Aus der Tiefe der Intuition, wo sich Natur und Geist begegnen, aus diesem Dunkel geheimster Anschauung blitzten seine Gedanken hervor und erhielten von dieser augenblicklichen Inspiration das orakelhafte, sibyllinische Gepräge, das sie so verworren, so abstrus erscheinen ließ. Er war der größte Gegner der „Aufklärung", deren Hauptgeschäft in der logischen Entwicklung der Begriffe, in der Unterordnung des Einzelnen unter das Allgemeine bestand. Ihm war die Quelle der Erleuchtung nicht der diskursive Verstand, wie ihn sein Königsberger Landsmann Immanuel Kant gefaßt hatte, sondern der Instinkt, der ihm göttlich erschien. Ihm dünkte „alles Hangen an Worten und Buchstaben Lamadienst". Seine lebendige, stets sprudelnde Quelle der Erleuchtung war das Gefühl, sein Reich das Gebiet des Individuellen, der genialen, ursprünglichen Persönlichkeit. Auf diesen Spuren folgt ihm sein begeisterter Schüler und Apostel Herder. Überall sucht er die natürlichen, unmittelbaren Quellen der Poesie auf und fordert von ihr ursprüngliche Leidenschaft

und Bilderfülle. Er findet sie am reinsten bei den alten Völkern, bei den Griechen und Hebräern, und im Volkslied; sie ist ihm eine Weltgabe und nicht ein Privaterbteil weniger gebildeter Männer. Homer, Shakespeare, Ossian rückt er als Originalgenies seinem lauschenden Schüler vor Augen. Besonders der große Brite faßt Wurzel im Herzen des Dichterjünglings. In der Shakespearerede des Jahres 1771, die schon in Straßburg entstanden ist, hat er ein feuriges Bekenntnis dessen abgelegt, was er ihm geworden. Kein Bild ist ihm großartig genug, diese Bedeutung auszudrücken. Neben dem „größten Wanderer“ — so nennt er ihn nach Goldsmiths Traveller — mit seinen „gigantischen Fußtapfen“ fühlt er sich selbst als Zwerg, und doch empfindet er wieder seine eigene Kongenialität, wenn er gesteht, daß er nur mit ihm leben könnte, wenn er sein Zeitgenosse wäre. Er hat ihn „sehend“ und frei gemacht, er hat seine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert. Er ist der wahre Schöpfer und Menschenbildner, der Prometheus, der in kolossalischer Größe der Natur ihre Erzeugnisse nachschafft. Nicht planmäßig, sondern nach dem ihm eingeborenen Gesetz des Genius, in dem sich die „prätendierte“ Freiheit des individuellen Willens mit der Notwendigkeit des Weltganzen zusammenfindet. In Shakespeare erkennt der junge Goethe nichts Geringeres als die wirkende Natur selbst. Und dieser Anblick weckt in ihm selbst titanische Gefühle. Er empfindet sich groß und klein, wie vor dem Erdgeist, wenn er ihn bald erkennt und bald wieder mißversteht und er gestehen muß, daß seine eigenen Geschöpfe, gegen die Shakespeares gehalten, „Seifenblasen sind, von Romangrillen aufgetrieben“. „Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen.“

Hier haben wir das Glaubensbekenntnis des Straßburger Goethe. Es ist auch das seiner ganzen Zeit, die durch Rousseau, Hamann, Herder revolutioniert wurde, die Losung der Epoche, die Goethe die „fordernde“ nennt, und die in der Geschichte unserer Literatur „Sturm und Drang“ heißt. Sie setzt sich in vollen, bewußten Gegensatz zur bisherigen Kultur des bloßen Ver-

standes. Sie verlangt nach den Grundrechten der Persönlichkeit, nach freier Betätigung ihrer ureigensten Kräfte. Originell zu sein, sein Leben nach dem Gesetz des Genius zu gestalten, den die Natur dem einzelnen mitgegeben — das ist nun Drang und Pflicht des neuen Dichtergeschlechtes. Die Pflege der Persönlichkeit, die Verachtung der Schablone, wie sie im Straßburger Kreis Goethes stattfand, tritt uns aus „Dichtung und Wahrheit" deutlich entgegen. Die Lerse, Lenz, Wagner und Konsorten gebärden sich alle als Kraftgenies, ihre Losung ist der derbe und rasche Ausdruck des Gefühls, und sie finden sich in Shakespeare als ihrem höchsten Ideal, weil er ihnen das Urbild eines „Kerls", eines kraftvollen, ganz auf sich selbst gestellten Mannes ist.

Auch Goethe hat sich zu dieser Freiheit des persönlichen Wesens durchgerungen. Er verläßt sich ganz auf sein Talent und vertraut blind seinem Daimonion. Er hat das Schwergewicht und den Gehalt seines Lebens im eigenen Innern gefunden und läßt sich vertrauensvoll von seinem Schicksal leiten. Er stemmt sich, seiner Kraft bewußt, gegen die bisherigen Autoritäten. „Widerwille gegen mißleitende beschränkte Theorien; man widersetzt sich dem Anpreisen falscher Muster" — so faßt er in den Annalen diese Jugendbestrebungen zusammen. Herder vor allem hat ihn von jenen Theorien der Leipziger Zeit, von dem Einfluß Wielands und den falschen Nachahmern der Alten befreit, sein Haß gilt besonders Voltaire und den abgelebten Franzosen. Keine Schulwissenschaft mehr, sondern eigene Erfahrung! Nicht mehr in Büchern kramen, sondern das Leben kennen lernen! So heißt es nun bei ihm. Und tief taucht er unter in „Freundschaft, Liebe, Brüderschaft".

Jetzt erst lernt er auch das „Volk" kennen und seine Weise. Er lauscht ihm — wieder auf Herders Gebot hin — seine schlichten, seelenvollen Lieder ab, und seine eigenen klingen nun wie diese, nicht mehr in der spielenden, gezierten Art der Anakreontik; denn er erlebt nun seine Leiden und Freuden, er erdichtet sie nicht mehr bloß. Sein ganzes Wesen wird erschüttert

und verwandelt durch eine tiefe, wahre Liebe zu einem Volkskinde. Zum ersten Male lernt er die volle Seligkeit und den ganzen Fluch einer Leidenschaft kennen, zum ersten Male wird er schuldig. Friederike! Diese Liebe braust über ihn mit der Gewalt des Schicksals, das er selbst heraufbeschworen hat und auskosten muß bis zur Neige. Nun erst wird seine Dichtung ernst, wahr und tief; denn der Poet und der Mensch sind untrennbar geworden. Unvermittelt, wie im Volksliede, strömt er seine Erlebnisse aus. Seine lyrische Dichtung erhält den Charakter greifbarster Anschaulichkeit und Vergegenwärtigung. Alles Gefühl setzt sich in Handlung um, in wirkliche oder symbolische. In „Willkommen und Abschied" wird sein Liebesritt zum Drama, worin die äußere Natur teilnimmt an seinen Gemütsvorgängen. Im „Haideröslein" verwandelt er sein und seines Mädchens Schicksal in ein Gleichnis von elementarer Gewalt. Alles lebt an diesen Liedern, nichts ist erkünstelt und gemacht. Das „Mayfest" wird zu einem schmetternden Lerchenjubelruf seiner Liebe, und selbst „Kleine Blumen, kleine Blätter", das er noch einmal in die Formen der Anakreontik kleidet, bedeutet kein leichtherziges Spiel mit galanten Gefühlen, sondern es zittert und bebt vor verhaltener Leidenschaft.

Goethe hat in jener leid- und freudvollen Zeit sich selbst gefunden, er hat die Wunder seines Herzens, die Riesenkräfte seiner Seele entdeckt. Sein Selbstgefühl erstarkt bis ins Ungemessene. Schon wälzt er ungeheure Pläne. „Es geschehen kühnere Griffe in die tiefere Menschheit", wie es in jener Übersicht seiner Annalen heißt. Er entwirft einen „Cäsar". Es ist der dichterische Reflex seines erwachenden Selbst- und Machtgefühls. Man muß an sein Verhältnis zu Herder denken, wenn er seinen Sulla über Cäsar sagen läßt: „Es ist was Verfluchtes, wenn so ein Junge neben einem aufwächst, von dem man in allen Gliedern spürt, daß er einem übern Kopf wachsen wird." Ganz und gar stand er auf der Seite des gewaltigen, genialen Cäsar und er verachtete seine Gegner, die den großen Mann nicht begriffen. Goethe verficht das Recht der starken Persönlichkeit. Aber weit

näher als der Römer lag ihm ein deutscher Held, dessen „Andenken er rettet“: Götz von Berlichingen. Auch hier zieht ihn das Macht- und Kraftvolle der Individualität an, der „Selbsthelfer in wilder, anarchischer Zeit“. Und überall, im ganzen Stoff empfindet er das Gleichartige mit seiner eigenen Periode, das Streben des sechzehnten Jahrhunderts nach Natur und Freiheit. Noch aber ist er mit dieser Wahl völlig an die Geschichte gebunden, besonders an die Lebensbeschreibung seines Helden, noch hat er, so viele Züge seiner eigenen Epoche er auch in dieses historische Drama verflicht, das Gefäß nicht gefunden, das seine innersten Gedanken, seine höchsten Gefühle in sich aufzunehmen vermag, noch keinen Menschen, der ihm gleich ist. Kaum ist er — Ende 1771 — mit seinem „Götz“ fertig, so „studiert und dialogisiert“ er, durch Hamanns Schrift angeregt, einen philosophischen Heldengeist, den Sokrates. Auch ihn faßt er als Revolutionär, als Gegner der Lügner und Lasterhaften, der Nichtswürdigkeit und des pharisäischen Philistertums, das in seiner Masse die Welt beherrscht. Durch die Apotheose des Plato und den Weihrauch des Xenophon möchte er zu dem Kern der Persönlichkeit des edlen und tapferen Weisen durchdringen, „sich zu der wahren Religion hinaufschwingen, der statt des Heiligen ein großer Mensch erscheint“, den er Freund und Bruder nennen möchte. Wie er neben Shakespeare zuvor gerne die Rolle des Pylades gespielt hätte, so ruft er jetzt vor dem Bilde des Sokrates: „Wär ich einen Tag und eine Nacht Alzibiades, und dann wollt ich sterben.“

Deutlich sehen wir, wie der titanische Jüngling nach kongenialen Geistern sucht, denen er sich mit Herz und Sinnen verbrüdern kann. In zweierlei Formen nur vermag er die stürmenden Gedanken, die seine Brust durchzogen, auszuströmen. In der naturhaften Prosa seines „Götz“ und in den Pindarischen Dithyramben seiner Gedichte. In diese gießt er seine Darmstädter und Wetzlarer Erlebnisse, wie auch sein Brief an Herder aus dem Lahnstädtchen im Juli 1772 von Pindarischen Klängen widerhallt. Er ist nun

der „Wanderer" geworden, den eine innere Ruhelosigkeit umhertreibt. Es ist die Zeit, in der ihm die Antwort Friederikens auf seinen schriftlichen Abschied „das Herz zerriß". Es sind faustische Töne und Bilder, die vor uns aufleben, wenn er berichtet: „Es war dieselbe Hand, derselbe Sinn, dasselbe Gefühl, die sich zu mir, die sich an mir herangebildet hatten. Ich fühlte nun erst den Verlust, den sie erlitt, und sah keine Möglichkeit, ihn zu ersetzen, ja nur ihn zu lindern. Sie war mir ganz gegenwärtig; stets empfand ich, daß sie mir fehlte, und was das Schlimmste war, ich konnte mir mein eignes Unglück nicht verzeihen. . . . Ich hatte das schönste Herz in seinem Tiefsten verwundet, und so war die Epoche einer düsteren Reue bei dem Mangel einer gewohnten erquicklichen Liebe höchst peinlich, ja unerträglich." In dieser Zerstörung seines Gemüts sucht er Trost und Beruhigung in der Natur, unter freiem Himmel, in Tälern, auf Höhen, in Gefilden und Wäldern. Er wandert wie ein Bote zwischen dem Gebirg und dem flachen Lande, zwischen Homburg und Darmstadt umher. „Wanderers Sturmlied" ist der unmittelbare Erguß, den ihm eine dieser Fahrten entlockt, jener „Halbunsinn", den er mitten im schrecklichsten Wetter vor sich hinsingt, eine Anrufung seines schützenden Genius. Es ist ein symbolisches Zeugnis, daß ihn seine Dichtergabe auch in der fürchterlichsten Bedrängnis nicht verläßt und den Ruhelosen zur sicheren „Hütte" geleitet. Auch von der bittersten Qual, der Selbstanklage und Reue, befreit ihn seine Muse. Schon der Weislingen im Götz, der Ungetreue, der zum Troste der armen Friederike, wie Goethe in einem Brief an einen Straßburger Genossen meint, vergiftet wird, ist eine Frucht seiner Zerknirschung, wie es später noch der Clavigo ward. Die beiden Marien in diesen Dramen, so schreibt er in „Dichtung und Wahrheit", möchten wohl Resultate seiner reuigen Betrachtungen gewesen sein.

Aber seine tiefste Beichte, seinen höchsten „Schmerz über Friederikens Lage", der ihn damals beängstigte, mußte er in einer Dichtung niederlegen, die einzig und allein dieser Herzens-

sache gewidmet war. Nur sein geheimstes Werk konnte diese Konfession aufnehmen, kein solches, wie etwa der „Götz“, den er in stürmischer Schöpferfreude aller Welt bekannt machte. Er schuf sich einen Behälter für alle seine stillen Bekenntnisse, den er nur den Vertrauten seiner Seele öffnete. Es war der „Faust“. Nur langsam und allmählich konnte dieses Allerheiligste seiner Poesie sich aufbauen, nur wenn sich seine Erlebnisse zum letzten Symbol verdichtet und verklärt hatten, bewahrte er sie darin auf. In Darmstadt las er von seinen gefertigten und angefangenen Arbeiten dem empfindsamen Kreise seiner Freunde und Freundinnen, jener „Gemeinschaft der Heiligen“, vor. Offen und umständlich erzählte er hier auch von seinen Plänen, die sich so drängten, daß er bei jedem neuen Anlaß das früher Begonnene zurücksetzte. „Faust war schon vorgerückt, Götz von Berlichingen baute sich nach und nach in meinem Geiste zusammen, das Studium des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts beschäftigte mich, und jenes Münstergebäude hatte einen sehr ernsten Eindruck in mir zurückgelassen, der als Hintergrund zu solchen Dichtungen gar wohl dastehn konnte“, meinte er von jener Darmstädter Zeit. Wenn wir auch diese Angabe mit Vorsicht aufnehmen — der „Götz“ in seiner ersten Gestalt war schon Ende 1771 fertig, wo er diesen „Skizzo“ Herdern übersandte — und sie auf die ganze Dauer seiner Darmstädter Beziehungen erstrecken müssen, nicht bloß auf ihren Anfang, so können wir doch daraus entnehmen, daß der „Faust“ vor dem „Götz“ poetische Gestalt gewonnen hat.

Was war wohl von ihm in jener Darmstadt-Frankfurter Periode schon vorhanden oder konzipiert? Wie sah etwa der ursprüngliche Plan des „Faust“ in dem Kopfe des Stürmers und Drängers aus? Im März des Jahres 1832, kurz vor seinem Tode, schrieb der Dichtergreis an Wilhelm von Humboldt: „Es sind über sechzig Jahre“ — diese Zeitbestimmung weist also etwa auf jene Epoche des Titanismus hin —, „daß die Konzeption des Faust bei mir jugendlich von vorneherein klar, die ganze Reihenfolge hin weniger ausführlich vorlag“. Das will besagen,

daß er — seiner „jugendlichen“, improvisierenden Schaffensweise gemäß — nur den Anfang, die erste Szenenreihe, nicht aber deren Schluß übersah und mit Deutlichkeit vor Augen hatte. Sicherlich folgte sein Plan, wenn man überhaupt von einem solchen sprechen kann, der alten Volks- und Puppenspielfabel: Faust sollte vom Teufel als höchsten der Genüsse die Helena erhalten. Ausdrücklich hat Goethe im Jahre 1826 gegenüber Sulpiz Boisserée bezeugt: „Die Helena ist eine meiner ältesten Konzeptionen, gleichzeitig mit Faust, immer nach Einem Sinne, aber immer um und umgebildet.“ Stets hält also die Griechin mit dem deutschen Magus gleichen Schritt in der Auffassung des Dichters; sie wächst und wandelt sich mit seinem Helden, von der Jugendzeit an über die Mannesjahre hinweg bis ins Greisenalter Goethes, vom Sturm und Drang zum Klassizismus hin. Zuerst galt sie ihm als die höchste Leistung der Natur, zuletzt als der Inbegriff der Schönheit. Sie verändert sich mit seinem künstlerischen Ideal.

Als Goethe seinen „Faust“ in der mystisch-theosophischen Periode begann, und ihm die Gestalt des alten Teufelsbündners in dem Bilde eines mit höchsten Kräften begabten Menschen, eines Übermenschen, näher trat, war sein sehnsüchtigstes Ziel ein unmittelbares Einwirken auf die Natur, eine magische Vereinigung mit ihrem schöpferischen Geist. Er teilt mit Faust das Streben nach übersinnlichen Kräften; aber er sucht sie nicht im Bunde mit der Hölle. Seine Magie ist nicht die schwarze des mittelalterlichen Erzzauberers, sondern die mystische der bibelgläubigen Alchemisten. Sie ist so wenig gegen Gott und das Christentum, daß selbst die pietistische Freundin ihr huldigt. In Straßburg nimmt sein Glaube erst die ausschließliche Richtung auf die Natur, er erfährt — durch Herder und an Shakespeares Beispiel —, daß sie sich in einem Menschen unmittelbar verkörpern und aus ihm wirken kann: im Genius. Der geniale Mensch ist der Magus, der die Natur, weil sie ungeteilt und ungebrochen in ihm lebt, mit der Kraft seines Geistes und

Willens zu bezwingen, zu beschwören vermag. Seine Schöpferkraft gleicht der ihrigen. So „gottgleich“ erscheint ihm der Genius des „heiligen“ Erwin, dessen Manen er schon im Winter 1771/72 in seinem (1773 gedruckten) Erstlingswerk opfert. Vor diesem Ideale des schaffenden Geistes versinken Schulweisheit und Dasein der Gelehrten in ihr Nichts. Was ist ihr Wissen und ihr Leben? Eitel Stückwerk. „Schule und Prinzipium fesselt alle Kraft der Erkenntnis und Tätigkeit.“ Erwin aber war „der erste, aus dessen Seele die Teile, in Ein ewiges Ganze zusammengewachsen, hervortreten“. Diese Ganzheit des Wesens strebt der Dichterjüngling mit ringenden Geistern, wie Herder und Hamann, an. Nur auf diesem Wege der inneren Anschauung, der Intuition, erschließen sich dem Adepten die Wege zu den geheimen Kräften der Natur, den Ursachen ihrer Erscheinungen. Und nur, indem er sie in tiefster Seele spürt, erfährt und erlebt er sie als Ganzes, als Schöpferin der Welt. Wieder ist es der individuelle Mensch, der sich hier, im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts, wie einst der Faust des sechzehnten, gegen die Scholastik und die Gebundenheit der Existenz auflehnt. Ungehemmte und ungezügelte Freiheit des Denkens und Lebens, schrankenloses Wissen und höchster Genuß ist das Ziel des mittelalterlichen Faust; aber er weiß es nur zu erreichen durch übernatürliche Mittel. Der Mensch der „fordernden Epoche“, der Stürmer und Dränger des achtzehnten Jahrhunderts jedoch vertraut ganz und gar seiner eigenen Kraft, seiner natürlichen Begabung. Ein Selbstherrscher und Rebell ist Goethes Faust, wie sein „Götz“. Hier ist es die Revolution gegen das Recht, dort gegen die Religion der Zeit, die den Dichter beschäftigt. Unablässig hatte sich Goethe, wie sein Frankfurt-Straßburger Tagebuch bezeugt und wie er wiederholt in seiner Lebensbeschreibung versichert, in das Studium des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts vertieft; das deutsche Mittelalter mit seinen staatlichen Einrichtungen und seinem Glauben ward ihm ganz gegenwärtig. Immer mehr befestigte sich in ihm das Bild des Faust als das Symbol, in

das er seine religiösen und philosophischen Grundanschauungen bergen konnte.

Als er im Sommer 1772 nach Wetzlar zog, war in ihm die Dichtung schon so weit vorgerückt, daß er einem seiner vertrauteren Freunde, Gotter, schon Mitteilungen über das Projekt machen konnte. Wie weit diese gingen, ist ganz unklar; denn wir besitzen darüber nur das Zeugnis Gotters in seiner poetischen Epistel vom Jahre 1773, worin er bittet:

Schick mir dafür den Doktor Faust,
Sobald Dein Kopf ihn ausgebraust.

Fast läßt das „Ausbrausen" darauf schließen, daß in den Wetzlarer Tagen die Dichtung noch in gärendem, chaotischen Zustande war. Auch aus inneren Gründen ist dies wahrscheinlich; denn erst im darauffolgenden Herbst und Winter konnte die erste Partie des „Faust" feste Gestalt gewinnen: der Eingangsmonolog nämlich ist durchaus abhängig von dem Studium des Hans Sachs und Swedenborgs, das in jener Zeit erfolgte. Auf den deutschen Meistersinger hatte ihn Herders Shakespeareaufsatz, der schon 1772 entstanden war, aufmerksam gemacht, worin er das Volk auffordert, statt nachzuäffen, sich selbst sein Drama zu erfinden nach seiner Geschichte, nach Zeitgeist, Sitten usw., „wenn auch aus Fastnachts- und Marionettenspiel". In den volkstümlichen Dramen des Nürnberger Meisters fand Goethe, was er suchte und brauchte: eine Form, die das unmittelbar Gefühlte und das lebendig Geschaute willig in sich aufnahm, die jeden Gedanken, er sei nun derb oder zart, in voller Frische wiedergab. Es war eine wahrhaft geniale und in tiefstem Sinne nationale Tat, die verschütteten und verachteten Budenspiele des treuherzigen, naiven Volkssängers wieder für die deutsche Poesie nutzbar zu machen und ihr nach der langen Öde der Fremdherrschaft, des Prunkes mit falschen Mustern, neues Leben einzuhauchen. Aus der Umklammerung und Verrenkung der Gelehrtensprache, aus dem Aufputz und der Verstiegenheit ihrer pathetischen Stoffe befreite er die deutsche Sprache und führte sie zu ihren Quellen zurück, in

den Stand der Unschuld, wo das Wort, dem Gefühl und der Anschauung noch enge verschwistert, seine ursprüngliche, unverbrauchte und unverblaßte Bedeutung bewahrte.

Und wie wußte Goethe aus diesen Quellen zu schöpfen! Wie wußte er den gefundenen Schatz zu münzen und zu mehren! Das Höchste wie das Niedrigste, das Erhabenste und Gewöhnlichste, das Ernsteste und Heiterste stellt er in den Dienst seines Instrumentes, das er sofort mit der Meisterschaft des geborenen Sprachschöpfers handhabt. Zuerst zwar diente ihm der „didaktische Realism", der „leichte Rhythmus", der „willig sich darbietende Reim" des schlichten bürgerlichen Poeten nur zur alltäglichen Gelegenheitsdichtung und zu flüchtigen Reimepisteln; aber bald offenbart er darin eine tiefsinnige Vermählung von Ernst und Scherz, von Pathos und Satire. In dem beschaulichen Nürnberger Meister fand er „einen Boden, worauf man poetisch fußen", entdeckte er „ein Element, in dem man freisinnig atmen konnte". Er malt uns in zwei kleinen Skizzen die Freuden und Schmerzen seines Künstlertums, er verspottet den Rationalisten Bahrdt durch den überraschenden Besuch der Evangelisten (wie er — in Prosa — den schwächlichen Nachahmer Wieland durch die Beschwörung der von ihm verkannten Riesen der Antike verhöhnt); dann versteckt er seine eifernde Muse in das Narrengewand und läßt seine Pritsche auf die Köpfe der Darmstädter Scheinheiligen niedersausen: im „Pater Brey" und „Satyros". Immer größer wird die Bühne, auf der er seine Opfer tragieren läßt, immer zahlreicher deren Schar. Schon gibt er im „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" und in „Hanswursts Hochzeit" — hier auch sich selbst nicht schonend — ein gedrängtes Abbild der Welt.

Der „Satyros" erhält durch einen Brief Goethes an Zelter vom 11. Mai 1820 eine besondere Bedeutung für die Genesis unseres Dramas, da es darin heißt: „ein wichtiger Teil des Faust" sei gleichzeitig mit jener Farce entstanden. Sie ist, wie bekannt, eine Persiflierung Herders. Der falsche Prophet trägt vornehmlich die zynischen, faunischen Züge des hämischen „Dechanten". So-

wie er dem Einsiedler und auch dem übrigen Volke, zumal den Weibern, gegenübertritt, alles Hohe und Heilige verspottend, gemahnt er an Mephisto. Aber er hat auch etwas von Faust. Auch der forschende „Einsiedler“ erinnert, freilich durch seine beschaulichere Art von ihm entfernt, an den Magus. Auch ist er schon im Besitz des höchsten Geheimnisses, womit er den Hermes beglücken will. „Nichts weniger als den Stein der Weisen“ will er ihm zeigen. Die Verkündung der Naturlehre des Kraftapostels:

> Selig, wer fühlen kann,
> Was sey: Gott seyn! Mann!
> Seinem Busen vertraut
> Entäussert bis auf die Haut
> Sich alles fremden Schmucks,
> Und nun ledig des Drucks
> Gehäufter Kleinigkeiten, frey
> Wie Wolken, fühlt was Leben sey,
> Stehn auf seinen Füssen,
> Der Erde genießen ......

erinnert deutlich an die Gedanken des Eingangsmonologs des Himmelstürmers. Und gar der „Prometheus“, den Goethe als gleichzeitige Schöpfung mit dem „Satyros“ in jenem Schreiben erwähnt, der klässische Vertreter und Inbegriff des Titanentums, ist erfüllt von faustischen Regungen. Auf das engste hängen beide Dichtungen, der „Satyros“ und Prometheus“, zusammen; ihre Grundmotive spielen stets ineinander über. Die Liebe der Pandora und der Psyche spricht mit den gleichen Lauten, und Satyros redet hier wie Prometheus. Ein Rebell gegen die Götter ist dieser wie jener. Ihre Anschauung von der Entstehung der Welt ist die gleiche. Man glaubt Prometheus zu hören, wenn Satyros die Menschen an ihren Ursprung und an ihre dem Erdboden entsprossenen Väter mahnt, die „der rings aufkeimenden Natur Willkommelied sangen, ohne Neid zum Himmel blickten, sich zu Göttern entzückten“. Und schon spricht aus Satyros der Erdgeist, wenn er mit elementarer Wucht seiner bis zur Anbetung ergriffenen Gemeinde das Ringen des Lichtes mit der Nacht, des „Undings“

mit dem „Urding" ausmalt, wie aus Haß und Liebe sich das Chaos zum Ganzen, zum Kosmos gebar, die Kräfte sich ineinander vermehrten und verzehrten

> Und auf und ab sich rollend gieng
> Das All und Ein und Ewig Ding
> Immer verändert! Immer beständig!

Wie aus Prometheus' Worten, zumal seinem Monologe (der späteren Ode), so tönen uns hier neue Gedankenklänge entgegen: Spinozas pantheistische Ideen. Goethe hat sich im Jahre 1773 dem großen Einsamen genähert, und der hohe, reine Geist des gewaltigen Philosophen beginnt ein Leitstern für das stürmische Innere des jungen Kämpfers zu werden. Der Gott Spinozas ist die Natur, die alles schaffende und in allem tätige Kraft; die einzelnen Wesen, auch der Mensch, sind ihre Auswirkungen. So haben sie alle Teil an ihr, ja, sie vermögen ihr, der einzigen Ursache aller Erscheinungen, zu gleichen, wenn sie ihr göttliches Wesen begreifen. Wer Gott in einer adäquaten Idee, in intellektueller Liebe zu erreichen vermag, der ist Gott ähnlich. Hier haben wir den bewegenden Gedanken der Erdgeistszene. Er hängt auf das innigste mit Spinoza zusammen. Aber der Dichter konnte die rein geistige Lehre des Pantheisten nicht ohne weiteres verwerten. Wie sollte er diesen Allgeist versinnlichen? Er brauchte ein Symbol, das ihn verkörperte, zugleich ein Wesen, das dem Menschen näher stand als Gott in seiner unerreichbaren Tiefe und Größe. Er brauchte einen Geist, der diesen Gott in dem Kreise und Bezirke vertrat, den die Wirksamkeit des Menschen erfüllen kann, ein Mittelwesen, das, wie Prometheus und Luzifer, im Geiste Gottes schafft, ohne er selbst zu sein: den Geist der Erde. Wie Prometheus der „Burggraf" des Zeus, wie Luzifer der Vermittler zwischen Gott und der Welt, so ist der Erdgeist der Schöpfer der Natur und aller Geschehnisse, der Genius, der am Webstuhl der Zeit das lebendige Kleid der Gottheit wirkt. So vereinigen sich jetzt mit der alchemistisch-biblischen Mythologie früherer Jahre

die prometheischen und spinozistischen Gedanken zur Gestalt des Erdgeistes.

Auch in den „Mahomet", der im Jahre 1773 entstand, fließen diese Vorstellungen ein. Die Ode des Propheten, in der er sich, über den wandelbaren Stern Gad, über Mond und Sonne hinweg an den „Erschaffenden", „Alliebenden" mit Herz und Seele wendet, ist wie ein Gegenstück zur Erdgeistszene, prometheisch in dem sehnenden Verlangen nach himmlischer Liebe und Erleuchtung, pantheistisch in der Vorstellung des Allumfassers und Allerzeugers. Mahomet hat einsam und unverstanden, wie Faust, mit „bittendem" Auge und Ohr den höchsten Geist erfleht, und als er, sein Herr und Gott, „ihm sich freundlichst genaht", dem Ruf seiner Seele gefolgt ist — da „stört" ihn Halima, wie den Faust der Famulus, „in diesen glückseligen Empfindungen", und sie versteht so wenig wie der ärmlichste von allen Erdensöhnen den Genius in der Wonne und Fülle seiner Gesichte.

Halima: „Sahst du ihn?"

Mahomet: „Siehst du ihn nicht? An jeder stillen Quelle, unter jedem blühenden Baum begegnet er mir in der Wärme seiner Liebe. Wie dank ich ihm, er hat meine Brust geöffnet, die harte Hülle meines Herzens weggenommen, daß ich sein Nahen empfinden kann." Schon hören wir aus Mahomets Antwort den Spruch des „Weisen":

> „Die Geisterwelt ist nicht verschlossen:
> Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot.
> Auf, bade, Schüler, unverdrossen
> Die irdsche Brust im Morgenrot."

Wir sind in der Welt Swedenborgs. Goethe versenkte sich besonders im Jahre 1772 und 1773 in dieses geheimnisvolle Geisterreich. Hier erst fand er das Letzte, was er für die poetische Ausgestaltung seiner faustischen Gedanken brauchte, das Notwendigste: die sinnliche Einkleidung des Übersinnlichen. „Der gewürdigte Seher unserer Zeiten", wie Goethe ihn einmal in einem Aufsatz der Frankfurter gelehrten Anzeigen nennt, liefert

ihm die anschaulichen Formen und sprachlichen Ausdrücke für den Verkehr des Menschen mit höheren Wesen. Den mittelalterlichen Zauberkram, den Hokuspokus der Volksbücher und Schauspiele mußte der Dichter des neuen, ganz vergeistigten, unendlich vertieften „Faust“ verschmähen; die poesievolle, in sich geschlossene Geisterwelt, die fertige Mythologie des nordischen Träumers kam ihm, wie ein Geschenk seines Zeitalters, entgegen. Das geheimnisvolle Buch, das der Dichter dem Nostradamus zuschreibt und woraus seinem Faust „die Seelenkraft aufgeht“ und er erkennt, „wie ein Geist zum andern spricht“, wiederholt nur Swedenborgsche Wendungen. Nach seiner Lehre eignet jeder Bewohner eines Planeten dem spiritus desselben und darum Faust dem Erdgeist, mit dem er zu verkehren vermag, wenn er ihn auch als den überlegenen Gesamtgeist nicht erfassen kann. Dafür sendet dieser dem Übermenschen, der sich vermißt, „an seiner Sphäre zu saugen“, „sich den Geistern gleich zu heben“, einen seiner Diener, einen spiritus malus huius terrae. Dieser Geist ist Mephistopheles. Wir sehen, welchen Dienst Swedenborgs Hierarchie unserem Dichter leistete: die Magie, der sich Faust ergibt, hat eine sichere Unterlage und geistig-sinnliche Form gewonnen, sie ist poetischer Ausgestaltung fähig und würdig geworden. Der Teufel ist nicht mehr, wie der des Volksbuches und Mittelalters, der Vertreter eines eigenen, dem Himmel entgegengesetzten Reiches, sondern der Gefolgsmann einer Gottheit, der als ihr gesonderter Bezirk die Erde zugeteilt ist, und die, gleich der Natur, alles, was entsteht und vergeht, es sei nun gut oder böse, umfaßt und beherrscht. So ist Mephisto unter die irdischen Kräfte des Universums eingereiht und er fügt sich zwanglos, ohne übernatürliche Vermittelung, in die pantheistische Weltanschauung des Dichters.

Der Geist und die Geister Swedenborgs beherrschen durchaus die zuerst entstandenen Partien des „Faust“, nur mit diesem mystischen Faden vermochte Goethe einen „Plan“ seiner ursprünglichen Dichtung weiterzuspinnen. Wir gewahren deutlich, wie sich die Dämonologie des Eingangsmonologs in einem der letzten Auf-

tritte fortsetzt: in der Verzweiflungsszene: „Trüber Tag. Feld“, wo Faust wiederum den „großen Geist“ anruft, den nichtswürdigen, verräterischen Verführer wieder in die Hundegestalt zu verwandeln, worin er ihm ursprünglich beigegeben ward. Sicherlich ist dieser gewaltige Ausbruch eine der frühesten Konzeptionen des „Faust“. Sein Stil ist noch ganz der naturalistische der dramatisierten Geschichte Gottfrieds von Berlichingen, und man möchte, wäre nicht Swedenborgs Einfluß so deutlich zu erkennen, die Niederschrift der Szene schon in jene Periode setzen, da die Verzweiflung über Friederikens Schicksal dem Dichter das Herz zerriß; denn nirgend sonst kommen sein Schmerz, seine Reue, sein Schuldbewußtsein so elementar und gewaltig zum Ausdruck, wie in dieser Prosa, die sich auch späterhin keinem rhythmischem Zwange fügen wollte.

Wie dem aber auch sei, am Ende des Jahres 1773 mindestens lagen diese Teile vor; die Erdgeistszene schon aus dem Grunde, weil sie, wie Bernhard Seuffert nachwies, die deutlichsten Anklänge an Wielands im Augusthefte des Teutschen Merkur veröffentlichtes Drama: „Die Wahl des Herkules“, enthielt, ein faustisches Thema, das Goethe, einen eifrigen Leser der Zeitschrift, unwillkürlich interessieren und packen mußte, wenn er auch gerade in jener Zeit ihrem Herausgeber sehr kritisch und kriegerisch gegenüberstand.

So hatten in Goethes Drama schon die beiden Seelen seines Helden, die geistige und sinnliche Natur des Faust, ihre Ausprägung gefunden, und ein geheimes, düsteres Band verflocht den Magus der Erdgeistpartie mit dem Helden der Gretchentragödie. Von allen Seiten her waren dem jungen Dichter Motive in den gärenden Strom seiner Herzensdichtung zugeflossen, überall hatte sie sein stürmisch bewegtes Leben selbst gespeist. Immer wieder traf er neue Menschen, die ihm Züge für das neue Lied darboten, das sich langsam in seinem Innern entrollte und stetig wuchs.

Schon in Leipzig hatte eine Mephistophelische Gestalt seinen Lebensweg gekreuzt: Behrisch, der ihm an Jahren und Erfahrung weit überlegene Mentor, der in Auerbachs Keller, seiner Wohnung,

mit dem jungen Studenten die Leipziger Welt verspottete, in seinem stets grauen Anzug, mit seiner hageren Figur, der großen Nase von Goethe selbst der „dürre Teufel" genannt; denn er war es, der den schüchternen Musensohn zuerst in die Geheimnisse und Künste der Liebe einweihte.

Neben Herder war dann Merck getreten, und mehr noch als jener konnte der unerbittliche Verneiner dem heranreifenden Mephisto zum Modell dienen. Auch wenn er nicht in Goethes Lebensbeschreibung und in den Zeugnissen seiner andern Freunde ausdrücklich diesen Beinamen führte, so müßte uns die Schilderung, die dort der Dichter von seiner Persönlichkeit entwirft, an die Figur des Teufels erinnern, jene Zeichnung der „langen, hageren Gestalt" mit der „hervordringenden, spitzen Nase" und dem „tigerartigen, aufmerkend hin- und wiedergehenden Blick"; des Charakters, „der eine unüberwindliche Neigung fühlte, vorsätzlich ein Schalk, ja ein Schelm zu sein" und dem urplötzlich „einfallen konnte, irgendetwas zu tun, was einen andern kränkte, verletzte, ja was ihm schädlich ward", und der „bei allen seinen Arbeiten verneinend und zerstörend zu Werke ging". Der satanische Geselle des Faust steht leibhaft vor uns, wenn Goethe von seiner Einführung Mercks in den Kreis der geliebten Lotte spricht: „Wie Mephistopheles, er mag hintreten wohin er will, wohl schwerlich Segen mitbringt, so machte er mir durch seine Gleichgültigkeit gegen diese geliebte Person, wenn er mich auch nicht zum Wanken brachte, doch wenigstens keine Freude."

Auch Lottes Erscheinung wirkt bedeutungsvoll auf den „Faust" ein, sie gibt dem Bilde Gretchens die mütterlichen Züge. Und während der Dichter dem Erlebnis dieser neuen Liebe in den „Leiden des jungen Werthers" poetische Gestalt verleiht, vermehren sich in ihm auch die Motive zu seinem Drama. Nur in dieser Einschränkung ist das Wort des alten Goethe, das er gegenüber Eckermann am 10. Februar 1829 gebrauchte, zu verstehen: „Der Faust entstand mit meinem Werther." Hand in Hand gehen nun beide Gestalten und Dichtungen ihrer

Ausführung entgegen. Die Briefe des Jahres 1773 bezeugen es. An Kestner im Juni: „Und so träum ich denn und gängle durchs Leben, führe garstige Prozesse, schreibe Dramata und Romane und dergleichen“; im Juli: „Heilige Musen, reicht mir das Aurum potabile, Elixir vitae aus Euren Schalen, ich verschmachte. Was das kostet in Wüsten Brunnen zu graben und eine Hütte zu zimmern ..... Ich bearbeite meine Situation zum Schauspiel zum Trutz Gottes und der Menschen.“ Am 18. Oktober an Johanna Fahlmer: „Ein schöner neuer Plan hat sich in meiner Seele aufgewickelt zu einem großen Drama.“

So schreitet der magische Himmelsstürmer neben dem weichen, zerbrechlichen Träumer einher, und der Feder des tausendfach begnadeten Genius entfließen gleichzeitig die urkräftigen Reime des titanischen Faust und die schmelzende Prosa Werthers. Wie das sentimentalische Gegenstück zu dem naiven, heroischen Geisteskämpfer erscheint dieser ganz in sein Inneres versunkene Mensch. Er teilt mit Faust das Streben nach der Unendlichkeit, den Drang nach den Geheimnissen der Natur; aber seine hochfliegenden Gedanken und seine sehnsüchtigen Gefühle, ja selbst die allzutief empfundenen Wonnen seines Herzens erdrücken ihn, und die Einschränkungen und Bitternisse des Lebens zermürben sein Ich bis zur höchsten Qual, so daß er es selbst vernichtet. Es ist nicht nur der Tod des jungen Jerusalem, der dem Dichter des „Werther“ das Motiv des Selbstmordes bringt; er hat uns in seiner Autobiographie gestanden, daß ihn selbst dieser furchtbare Gedanke in jener Werther-Periode heimsuchte, und auch in seinen gleichzeitigen Briefen taucht er immer wieder auf. So übernimmt auch der „Faust“ dieses wichtige Ingrediens, wenn ihm sein Dichter auch vorläufig noch keine Gestalt und Folge gab.

Ein weiteres, sehr gewichtiges Motiv hat der „Faust“ mit dem „Werther“ gemein: das Thema vom verlassenen Mädchen, jene ergreifende Geschichte, die Werther bei seiner Verteidigung des Selbstmords Alberten erzählt. „Ein gutes junges Geschöpf, das in dem engen Kreise häuslicher Beschäftigungen, wöchent-

licher bestimmter Arbeit so herangewachsen war, das weiter keine Aussicht von Vergnügungen kannte, als etwa Sonntags in einem nach und nach zusammengeschafften Putze mit ihresgleichen um die Stadt spazieren zu gehen, vielleicht alle hohen Feste einmal zu tanzen, und übrigens mit aller Lebhaftigkeit des herzlichsten Anteils manche Stunde über den Anlaß eines Gezänkes, einer üblen Nachrede mit einer Nachbarin zu verplaudern; deren feurige Natur fühlt nun endlich innere Bedürfnisse, die durch die Schmeicheleien der Männer vermehrt werden, all ihre vorige Freuden werden ihr nach und nach unschmackhaft, bis sie endlich einen Menschen antrifft, zu dem ein unbekanntes Gefühl sie unwiderstehlich hinreißt, auf den sie nun all ihre Hoffnungen wirft, die Welt rings um sich vergißt, nichts hört, nichts sieht, nichts fühlt, als ihn, den Einzigen, sich nur sehnt nach ihm, dem Einzigen. Durch die leere Vergnügen einer unbeständigen Eitelkeit nicht verdorben, zieht ihr Verlangen grad nach dem Zwecke: sie will die Seinige werden, sie will in ewiger Verbindung all das Glück antreffen, das ihr mangelt, die Vereinigung aller Freuden genießen, nach denen sie sich sehnte." Sie gibt sich ihm hin, er verläßt sie, und sie ertränkt sich.

Wir sehen, die Gretchentragödie stand dem Dichter des „Werther", als er diese Episode schrieb, bis in die kleinsten Züge vor Augen. Er brauchte sie nur in einzelnen Bildern und Auftritten auseinanderzufalten und auszuführen. Welche Erlebnisse, wie viele literarische Reminiszenzen flossen in dem Dichter nicht zusammen, um dieses Urbild holdester Weiblichkeit zu zeitigen! Außer den Erinnerungen an Friederike und Lotte ist ganz gewiß auch die an seine erste Jugendliebe, das Frankfurter Gretchen, das der Geliebten Fausts seinen Namen lieh, bei der Schöpfung der tragischen Gestalt lebendig gewesen. Die Szenen, die er in „Dichtung und Wahrheit" so anschaulich wiedergibt: Gretchen in der Kirche und am Spinnrad, fügen sich so getreu in das Gesamtbild jenes Bürgerkindes, daß sie schwerlich erfunden und erst von der Faustdichtung aus übertragen worden sind. Alle

tiefen Empfindungen, die ihm nur je ein holdes Geschöpf erregt, alle Eindrücke, die er von echter Weiblichkeit jemals empfangen hatte, schwangen bei dieser idealen Konzeption wieder mit. Das Volkslied, das er in Straßburg so emsig pflegte, lebt ganz eigentlich von dem Motiv des liebenden und verlassenen Mädchens. Es ist sein ewiges, unerschöpfliches Thema, und Goethe hat es, zumal in seiner ergreifendsten Form, der Liebe einer niedrig Geborenen zu einem höher Gestellten, wie „das Lied vom Herrn und der Magd", in seiner Jugenddichtung unablässig abgewandelt, in Balladen und Dramen, vom „Haideröslein" und „frechen Buhlen" an bis zum Clavigo und auch immer wieder mit seinen komplementären Farben, dem Gegenstück der Treue: vom „König in Thule" bis zu Egmont und Klärchen. Shakespeares Ophelia, Goldsmiths Olivia, Bürgers verführte und verlassene Geschöpfe standen geisterhaft vor seinem inneren Auge, und die Zeit mit ihren milderen Tendenzen, das humanere Recht seiner Epoche legten ihm das Elend, die Verzweiflung, den ganzen Fluch des gefallenen Weibes an das glühende Dichterherz.

Aber der „Faust" Goethes war nicht bloß als die große Konfession gedacht, die seine zartesten Erlebnisse und innerlichsten Gedanken und Gesichte barg, er sollte auch von Anfang an ein Zeitgedicht sein, das der Betrachtung der Umwelt des Dichters den weitesten Spielraum bot. Das Drama sollte Pathos und Satire, Gefühltes und Geschautes gleichermaßen vereinigen. Dafür gab schon die alte Fabel die deutlichsten und dankbarsten Fingerzeige. Wie die Disputationen des Erzzauberers seinem Innersten zum Ausdruck verhalfen, so dienten seine Reisen dazu, ein Bild der äußeren Welt zu geben. Auch lag in diesem Wechsel ein Moment von höchster künstlerischer Bedeutung, das im letzten Grunde auf Shakespeare zurückging. Wie der britische Tragiker, fühlte Goethe das Bedürfnis und die Notwendigkeit, neben dem erschütternden Ernst auch die Heiterkeit des Lebens walten zu lassen. Nur mit der Wiedergabe und Beleuchtung dieser beiden

Seiten irdischen Daseins durfte er sich getrauen, ein wahres Weltbild zu schaffen. Schon der „Götz", sein erstes Drama, wandelte, wenn auch in engere geschichtliche Grenzen eingeschlossen, diese Wege und warf humoristische Lichter auf allerlei Schwächen und Mängel, die freilich mehr der Zeit des Dichters als der seines Helden anhafteten; empfand Goethe doch, wie er in seiner Lebensbeschreibung meinte, in jenen stürmenden Jugendjahren „Vergangenheit und Gegenwart in Eins" — sein Stoff wurde zum unmittelbaren Erlebnis. So erforderte das tiefe Pathos des Faust auch seine Kontraste. Schon das Volksspiel und Puppenspiel kannten die Figur des Famulus, die im Lauf der Zeit — einem echt germanischen Drange gemäß — sich immer komischer auswuchs, und hier, in diesem Aperçu, lag für Goethe der erste Anlaß, in seine Tragödie satirische Bilder einzuflechten. Faust, der gelehrte, tiefgründige Professor, erheischte sein heiteres Gegenstück, ja die ergänzende Illustration seiner weiteren Umgebung, der strebsamen und der verlotterten Studentenwelt.

Denken wir uns den ersten Entwurf des „Faust", wie er etwa in der Frankfurter und Straßburger Zeit in dem Dichter gärte, das Weltbild, wie es sich in seinem jugendlichen Kopfe malte, so hatte es etwa die Gestalt, daß sich an ein Monodrama, worin sich der Held des Stückes mit sich und den überirdischen Kräften auseinandersetzte und das magische Bündnis mit ihrem Abgesandten einging, unmittelbar die Fahrt in die kleine Welt der Scholaren und dann in die große des Kaisers anschloß, wo ihm die Helena zum Beilager beschert wird. Noch war keine Rede von Gretchen, die erst in Sesenheim erlebt werden mußte, bevor das rührende deutsche Bürgermädchen die stolze Griechin verdrängte und das Herz des Dichters so völlig gefangen nahm, daß diese Tragödie als ein eigenes Drama alles andere überwucherte.

Wir haben für diese Genesis des ersten „Faust" einen höchst interessanten und erleuchtenden Beleg; denn in dem Jahre 1774, wo das Gedicht so weit gediehen war, wiederholte sich — nur in weit gedrängterer und darum auch um so übersichtlicherer

Schaffungsweise — der gleiche Prozeß nochmals in einem anderen Werk, das in seinem tiefreligiösen Motiv die größte Verwandt schaft mit dem „Faust" aufzeigt: im „Ewigen Juden". Hier haben wir die grandiose Mischung von Epopöe und Sittenbild, von Pathos und Satire, gewissermaßen in Reinkultur vor Augen. Auch hier ein leidender Mensch, der sich mit den Mächten der Ewigkeit, den höchsten Regionen der Welt, abzufinden hat und dessen tragische Bestimmung es ist, in qualvoller Wanderung sich selbst und, wenn möglich, seine Erlösung zu finden. Er ist das epische Seitenstück zum „Faust", die objektivierte Erzählung der Geschichte eines religiösen Eigenbrödlers. Ganz wie der „Faust" entsteht das Gedicht aus den Kämpfen um eine selbständige Weltanschauung, um einen unabhängigen Glauben. Im Jahre 1774 war nochmals der Pietismus, in der — für Goethe allezeit verführerischsten — Gestalt seiner herrenhutisch gesinnten Freunde an ihn herangetreten. Seine letzte innere Auseinandersetzung mit dieser in die apostolische Zeit weisenden Glaubensrichtung gibt den Anlaß zum „Ewigen Juden". Die alte Fabel, die Goethe wie die des „Faust" aus den Volksbüchern von seiner Knabenzeit her kannte, konnte für ihn „den Leitfaden abgeben, die hervorstehenden Punkte der Religions- und Kirchengeschichte darzustellen", die, wie uns seine Lebensbeschreibung oft genug erkennen läßt, der Lieblingsgegenstand seiner Jugendlektüre war. Er ergreift dieses Thema zur Zeit seiner intensivsten Beschäftigung mit Spinoza, und die Gestalt des jüdischen Denkers erfüllt ihm dermaßen Kopf, Herz und Sinne, daß er ihn selbst in die Dichtung einführen wollte und seine Begegnung mit dem armen, zur ewigen Wanderung verdammten Glaubensgenossen ein „wertes Ingrediens" des Epos bilden sollte. Dieser großartige Gedanke ist nicht zur Ausführung gekommen, wie überhaupt das in die genialsten „Fetzen" zerrissene Gedicht — das überwältigendste Zeugnis für Goethes divinatorische Improvisationsgabe — Fragment geblieben ist; aber der Geist Spinozas schwebt über dem Ganzen, und im Proömium sowie einzelnen Paralipomenen vermögen wir seine

Lehre, ja seine Stimme deutlich zu erkennen. Ahasverus, der separatistische Schuster aus Galiläa — man sieht, wie Goethe wieder Vergangenheit und Gegenwart in Eins und seinen Helden mit sich selber verschmilzt —, soll zur Strafe dafür, daß er den kreuztragenden Christus im Augenblick höchster Qual so hart angelassen hat, wandern, bis er ihn in verklärter Gestalt wieder erblickt. Das Fragment enthält nur Fetzen dieser Weltreise: der Jude sucht den verkannten Gott allüberall, er begegnet den „unbefangenen Weisen", den geifernden Zeloten wie den Christusjüngern nach Lavaters Art und Weise — das Jahr 1774 bringt Goethen den Besuch des Propheten —, aber er trifft den Heiland nirgends. Der Sohn Gottes hat sich indessen, vom mitleidvollen Vater um der leidenden Menschheit willen gesandt, zur Erde hinabgeschwungen. Er sieht sie noch immer — von dem Berge aus, wo ihn dereinst „Freund Satanas" versuchte — in der Gewalt des Teufels und sucht vergeblich das Licht, das er vor dreitausend Jahren entzündet, die Zeugen seines Blutes und das Wesen seines Geistes, den er der darbenden Menschheit hinterlassen. Dann wandert er selbst, wie der ewige Jude, von Land zu Land, überall sein verklärtes, eigenes Bild suchend; aber er findet es nirgends, nicht bei Protestanten und nicht bei Katholiken. Mitten in dieser Fahrt bricht die Dichtung ab. Wie Goethe in der „Italienischen Reise" erklärt hat und nach dem Ausweis einiger Skizzen sollte im Vatikan die Visitation Christi ihre Fortsetzung finden, der Heiland — hier erst recht nicht erkannt — gefangen genommen werden und in die Gefahr geraten, zum zweiten Male gekreuzigt zu werden. „Jene Legende: Venio iterum crucifigi", so berichtet Goethe, „sollte mir bei dieser Katastrophe zum Stoff dienen." Wie dachte sich der Dichter nun den Schluß? Sollten sich der wandernde Sünder und der wandernde Gott nirgends begegnen und der Jude ewig verdammt sein, oder sollte ihn etwa der Besuch bei dem — nach der Meinung des Dichters — gottseligsten aller Menschen, bei Spinoza erlösen und er hier den vergeistigten, verklärten Heiland finden? Wir

wissen es nicht, so wenig wir es urkundlich wissen, ob Goethes Faust in seiner ursprünglichen Gestalt gerettet werden sollte oder nicht.

Die gewaltige innere Verwandtschaft, die beide Dichtungen miteinander besitzen, leuchtet unmittelbar ein. Hier wie dort ein Gottsucher, dem der Geist des Alls erscheinen soll, beide Male wird jener von diesem an die Erfahrung, auf die Reise durch die Welt und das Leben verwiesen. Und auch wenn im „Ewigen Juden" der ersehnte Geist dem, der ihn um Rettung anfleht, nicht — wie die „Flammenbildung" dem Faust — vor Augen tritt, sondern unerkannt neben ihm herschreitet, so ist uns doch bei der epischen Erzählung, die die Wiederkunft Christi unmittelbar auf das Gebet der Menschenkinder folgen läßt, zu Mute, als ob auch hier der Herr und Schöpfer der Welt sich dem Ruf der Erdensöhne geneigt hätte, den „Kettenring von Wonn und Wehe" zu lösen. Er fühlt sich eins mit der Erde, wie der Geist im Faust, nur spricht er, der Allerbarmer, menschlicher:

Du Mutter, die mich selbst zum Grab gebahr,
Die ich, obgleich ich bey der Schöpfung war,
Im ganzen doch nicht sonderlich verstehe
Die Dumpfheit deines Sinns in der du schwebtest,
Daraus du dich nach meinem Tage drangst,
Die Schlangenknotige Begier in der du lebtest,
Von ihr dich zu befreyen strebtest,
Und dann befreyt dich wider neu umschlangst,
Das rief mich her aus meinem SternenSaale
Das läßt mich nicht an Gottes Busen ruhn
Ich komme nun zu dir zum zweiten Male
Ich säete dann und ernten will ich nun.

Das ist — ins Christliche übertragen — das Faustproblem und Erdgeistmotiv: das große Thema der Erlösung der Menschheit, das ja den stets wiederkehrenden Gegenstand der Dichtung seiner „Genie"-Periode bildet. Sagte er doch von sich selbst und jener Zeit: „Das gemeine Menschenschicksal, an welchem wir alle zu tragen haben, muß denjenigen am schwersten auf-

liegen, deren Geisteskräfte sich früher und breiter entwickeln." So entstand der „Prometheus", so der „Ewige Jude", so der „Faust". Der Urtitane stellt sich allein auf seine Künstlergabe und *will* die Götter nicht hören, trotzdem ihr Bote, Merkur, ihren Vater anfleht, den Erdgeborenen seine Güte und Macht zu verkünden. Jupiter aber antwortet:

Noch nicht. In neugeborener Jugendwonne
Wähnt ihre Seele sich göttergleich.
Sie werden dich nicht hören, bis sie Dein
Bedürfen. *Überlaß sie ihrem Leben.*

Dieses Thema wird im „Ewigen Juden" und „Faust" durchgeführt. Der eine wie der andere dieser Übermenschen bedarf der Erlösung durch höhere Macht, und das *Leben* ist es, das sie zu dieser Erkenntnis zwingt. Ihre Erdenwanderung soll die Probe dafür sein, ob sie himmlischer Errettung fähig und würdig sind. Erst spät hat der Dichter diesen Grundgedanken seines Faust in dem strahlenden Licht der Worte des „Herrn" selbst erglänzen lassen, im „Prolog", der, wie jene Prometheusszene im Olymp, so nun im Himmel vor sich geht. Einstweilen aber noch gehört der Faust, wie sein wandernder Schicksalsgenosse, ganz der Erde an. In die Welt weist sie beide der Genius des Lebens, und sie erleben sie im bunten Wechsel der Geschichte, der eine im langen Verlauf seiner irdischen Wanderschaft, der andere — zunächst — im engen Kreise bürgerlicher Beschränkung. „Wir sehn die kleine, dann die große Welt" heißt Mephistos Programm; aber der Dichter beläßt es — vorläufig — bei der kleinen. Diese freilich soll sein Faust ausschöpfen bis auf die Hefe, bis zum Verzweiflungsruf: „O wär' ich nie geboren!"

Wie im „Ewigen Juden" dicht auf die breite, weitausholende Eingangserzählung und die hochschwingende Himmelsszene die kleinen, satirischen Zeitbilder folgen, so lag — im Jahre 1774 — neben der pathetischen Expositions- und Erdgeistpartie der Dialog mit dem Famulus Wagner, und unvermittelt schloß sich daran die Unterredung Mephistos mit dem „Studenten". Die Ein-

führung des Teufels — die schwierigste Arbeit des Dichters — bekümmerte den kühn und unaufhaltsam nur auf sein Ziel, die Weltfahrt, losstürmenden Poeten vorerst so wenig, wie die Verbindung der „Fetzen" seines Epos. Gewiß wurzelt Mephistos zynische Unterweisung des Scholaren in der Leipziger Periode. Sein Gewand, der „Schlafrock" und die „Perücke", persifliert den Professor Gottsched, wie ihn Goethe in der Pleißestadt traf. Es sind die ersten Eindrücke des akademischen Lebens, die er dann schildert; aber festere Umrisse erhielt dieses Bild erst in Straßburg, wo der „unendlich zerstreute" Musensohn seinen Herrn und Meister, seinen eigentlichen Mentor, in Herder fand. Und niederschreiben konnte er die Knittelverse nur, als er schon mit Hans Sachs vertraut war, dessen altertümlicher Weise sie freilich näher stehen als alle übrigen, in diesem Ton gehaltenen Reime des jungen Goethe. Dann folgt „Auerbachs Keller". Die Zeche der lustigen Gesellen beginnt in rhythmischer Form, um alsbald der Prosa, die an die erste Zeit der Dramatisierung des „Götz" erinnert, Platz zu machen. Auch sie ist natürlich in Leipziger Eindrücken oder Erinnerungen verankert; aber sie schildert doch weit mehr das rohe Treiben der akademischen Plebs, wie es etwa in Gießen herrschte, als die in der sächsischen Universität geübte, zierliche und galante Weise, und erst spät hat der Dichter seinem Frosch die Worte in den Mund gelegt: „Mein Leipzig lob ich mir! Es ist ein klein Paris, und bildet seine Leute." Die nassen Knaben sollten erst mit der durchgängigen Versifizierung der Szene etwas kultivierter und artiger werden. Ihr ursprüngliches Bild aber entsprach ungefähr der Auffassung Mercks, des „Todfeinds aller akademischen Bürger, die nun freilich zu jener Zeit in Gießen sich in der tiefsten Roheit gefielen". „Mir aber", so fährt der Dichter in seiner Lebensbeschreibung fort, „waren sie ganz recht: ich hätte sie wohl auch als Masken in eins meiner Fastnachtsspiele brauchen können, aber ihm verdarb ihr Anblick bei Tage und des Nachts ihr Gebrüll jede Art von gutem Humor." Man sieht, wie Goethe

die Konzeption solcher Saufbrüder in die Nähe seiner Schwänke, wie etwa „Hanswursts Hochzeit", rückt, in der auch in der Tat der in „Auerbachs Keller" verwertete Hans von Rippach, eine mythologische Ausgeburt des Leipziger Volkswitzes, seine derbe Rolle spielt. Noch war der Auftritt aber erst begonnen, noch schwankten, wie die Form ihrer Redeweise, die Gestalten in unbestimmten Konturen; auch hier bedurfte es noch eines Erlebnisses, um besonders einer der Figuren, dem verliebten „Siebel", ein deutlicheres Relief zu verleihen. Sofort, nachdem sie die platten Burschen genarrt und verlassen haben, begeben sich Faust und Mephisto auf die Wanderschaft. Ein Bild „Landstrase" zeigt sie auf ihrer eiligen Reise. Auch wenn das uns erhaltene Original dieser kleinen Szene nicht völlig zur Reinschrift des „Ewigen Juden" stimmen würde, so müßte schon das Motiv der Weltfahrt und die vier- und fünffüßigen Jamben, die auch das Epos so häufig aufzeigt, die Abfassung in das Jahr 1774 verweisen.

Die nun folgende Zeit gehört der Gretchentragödie, wenn freilich auch immer wieder neue Projekte den rastlos schaffenden Dichter erfüllten; denn schon bald nach dem Erscheinen des „Werther" spricht er in einem Brief an Schönborn von „einigen Plänen zu großen Dramas", die er erfunden und wozu er „das interessante Detail in der Natur und in seinem Herzen gefunden" habe. Das große Thema unglücklicher Liebe ließ ihn seit der Arbeit an Werthers Leiden nicht mehr los, die Gestalt Friederikens steht wieder trauernd und anklagend vor ihm. Sie erwacht aufs neue, als er — auf die Lektüre des Beaumarchais ihn und veranlaßt durch das Marieagespiel mit Anna Sibylla Münch — Ende Mai 1774 innerhalb acht Tagen den „Clavigo" aufs Papier wirft. Im Carlos wird Mephisto nochmals lebendig und er spricht mit Worten zu dem schwankenden Liebhaber wie der Teufel zu Faust in der düsteren Szene „Trüber Tag. Feld".

Der Dichter „sitzt", wie er einmal schreibt, „drachenartig" über diesem verborgenen Schatze seines Faust; aber doch drängt

es ihn, sein geheimstes poetisches Gut hie und da den Freunden zu zeigen, sei es nun, um der erdrückenden Fülle und Gewalt der Gesichte nach außen hin Luft zu schaffen oder sich aus berufenem Munde ein beruhigendes Urteil zu holen. So hatte er schon mit Lavater im Sommer über seine Dichtung gesprochen. Dann las er wiederholt dem durchreisenden Klopstock — zu dessen entschiedenem Beifall — daraus vor, zuerst im Herbst 1774, dann im März des folgenden Jahres die inzwischen entstandenen Szenen. Im Oktober besucht ihn Heinrich Christian Boie und schreibt in sein Tagebuch: „Einen ganzen Tag allein, ungestört mit Goethen zugebracht .... Er hat mir viel vorlesen müssen, ganz und Fragment, und in allem ist der originale Ton, eigne Kraft, und bei allem Sonderbaren, Unkorrekten, alles mit dem Stempel des Genies geprägt. Sein „Dr. Faust“ ist fast fertig, und scheint mir das Größte und Eigentümlichste von allem.“ So hatte dieser Hainbunddichter also aus dem mündlichen Vortrag schon den Eindruck eines nahezu vollendeten Werkes empfangen, und Goethe mag ihm die verbindenden Teile, die noch nicht ausgeführt waren, mündlich angedeutet haben, darunter vielleicht auch — wie ein verschollener Brief Boies bezeugt haben soll — eine Szene, worin Faust und Wagner an eine Gruppe von Studenten herantreten, die sich an den Kunststücken eines Pudels ergötzen, der dann den beiden Wanderern nachfolgt. Die spätere Partie „Vor dem Tor“ wäre demnach schon eine alte Konzeption. Im Dezember schreibt K. L. v. Knebel, der einige Tage mit Goethe in Frankfurt und Mainz zubrachte: „Ich habe einen Haufen Fragmente von ihm, unter andern zu einem „Doktor Faust“, wo ganz ausnehmend herrliche Szenen sind. Er zieht die Manuskripte aus allen Winkeln seines Zimmers hervor.“ Und wiederholt legt der Dichter dem neuen Freunde die ihm anvertrauten „Sachen“ ans Herz: „Es wäre nichts dran gelegen, wenn nicht gewisse Leute was draus machten.“ Fürchtete er im stillen schon die Plagiatoren, die ihm — wie H. L. Wagner, der ihn um jene Zeit besuchte, in seiner späteren „Kinder-

mörderin" — die Motive stehlen konnten? Im Januar und Februar 1775 kommt Fritz Jacobi als Gast in das Goethesche Haus, und auch er lernt alles kennen, was vom „Faust" gedichtet war; es erschien ihm später, nach sechzehn Jahren, so viel, daß ihm das im Jahre 1790 von Goethe Veröffentlichte kaum mehr etwas Neues bot.

Um die Wende des Jahres hatte eine neue Leidenschaft den Dichter des „Faust" und „Werther" ergriffen, die Liebe zu Lili. Wie ein Abtrünniger steht er nun seinem früheren Ideal gegenüber, indes ihn doch das neue unwiderstehlich anzieht. Noch war Friederike nicht verschmerzt und vergessen, der „allerliebste Stern" seiner Jugend noch nicht verdunkelt, und schon ging ihm, glanzvoller, ein neuer auf. Und wieder muß er, um sich von der Last seiner zwiespältigen Empfindungen zu befreien, „die Freuden und Leiden seines Lebens" im Drama aufbewahren. Wieder taucht er seine Reue, wie im „Faust", in die düstersten Farben, verleiht er der Tragik seiner Lage die denkbar krasseste Form: sein Fernando teilt sich in Cäciliens und Stellas Liebe, wie ein Verbrecher, der sich einer Doppelehe schuldig gemacht. Wenn Goethe auch dem „Schauspiel für Liebende" einen objektiv versöhnlichen Schluß gibt und nach der freien Moral der Sturm- und Drangzeit in der Lösung des Konflikts das Motiv der Sage vom Grafen von Gleichen, das einer friedlichen Bigamie, wiederholt, so zeigt doch die leidenschaftliche Glut, womit es behandelt ist, seine inneren Kämpfe. Er schildert im Verlauf und im Schluß des Dramas nur das, was er erlebt und wozu er sich endlich durchgerungen hat.

Im übrigen gehört das Jahr 1775 ganz der Fortsetzung des „Faust" und insbesondere der Vollendung der Gretchentragödie. Der Dichter plant im Frühjahr eine Weiterführung des Stoffes, er spinnt den Faden aus, der den späteren zweiten Teil des Stückes durchziehen sollte. Daß ihn dieses Projekt damals beschäftigte, geht aus einem Berichte Eckermanns vom 10. August 1824 hervor, wonach das achtzehnte Buch von „Dichtung und

Wahrheit", das die Ereignisse jener Zeit behandelt, den Plan zur Fortsetzung des Faust enthalten sollte. Aber das Verhältnis zu Lili verschlang alles und zeitigte nur poetische Früchte, die sein unmittelbarer Ausdruck oder Niederschlag waren. Es führte zur öffentlichen Verlobung des Dichters mit dem schönen, in glanzvoller Umgebung aufgewachsenen Mädchen; aber nicht lange ward der Bräutigam seines Glückes froh, und neue Stürme erschütterten seine Seele. Die Qualen der Eifersucht sind in seinen lyrischen Gedichten niedergelegt; aber auch in seine größte Schöpfung sind die Jubellaute und Schmerzen jener leid- und freudvollen Tage übergegangen. „O wenn ich jetzt nicht Dramas schriebe, ich ging zu Grund," berichtet er am 7. März an die Freundin, der er in dieser Zeit sein übervolles Herz ausschüttet, die Gräfin Auguste von Stolberg, nachdem er von einer soeben geschriebenen Szene gesprochen und indes er die Zusendung eines fertigen Stückes in Aussicht stellt. Dieses ist „Stella", jenes der „Faust". Er arbeitet an den Gretchenszenen.

Es wird sich bei dem Mangel urkundlicher Zeugnisse niemals, auch nur mit annähernder Wahrscheinlichkeit, feststellen lassen, welche Partien der Liebestragödie damals und in den nächstfolgenden Monaten in Angriff genommen wurden und welche etwa schon fertig vorlagen. Nur Vermutungen sind uns vergönnt. Die Kerkerszene hat wohl H. L. Wagner bei seinem Besuche in Frankfurt kennen lernen, obwohl ihm Goethe sonst nur „seine Absicht mit Faust erzählt" haben will, desgleichen die „am Brunnen"; denn hier wie dort hat er Einzelmotive entnommen. Die Domszene mit ihren Anklängen an den im Tempel des „Satyros" spielenden Auftritt und an den Eingang des „concerto dramatico" ist vielleicht schon 1773 gedichtet worden. Erst auf der Schweizerreise, die vom Mai bis in den Juli 1775 währte und eine Flucht vor Lili bezweckte, vernehmen wir wieder Stimmen aus dem „Faust". Am 15. Juni, an einem Morgen auf dem Zürichersee, trug der Dichter in sein Tagebuch ein:

Ohne Wein kan' uns auf Erden
Nimmer wie dreyhundert werden.
Ohne Wein und ohne Weiber
Hol der Teufel unsre Leiber.

Man hört Goethe und seine drei gräflichen, kraftgenialischen Begleiter Runda singen, wie die Burschen in „Auerbachs Keller". Es ist eine Reminiszenz an deren Chorus: „Uns ist ganz kannibalisch wohl als wie fünfhundert Säuen." Die Szene war also damals schon vorhanden. Nur erhielt sie nach der Rückkehr des Dichters einen Einschub: Das Rattenlied. Am 17. September, „Nachts zehen", schreibt er der Gräfin Stolberg aus Offenbach, dem Landsitz der Familie seiner Lili: „Ist der Tag leidlich und stumpf herumgegangen; da ich aufstund war mirs gut, ich machte eine Szene an meinem Faust. Vergängelte ein paar Stunden. Verliebelte ein paar mit einem Mädchen, davon dir die Brüder erzählen mögen, das ein seltsames Geschöpf ist ... Mir war's in all dem wie einer Ratte, die Gift gefressen hat, sie läuft in alle Löcher, schlürpft alle Feuchtigkeit, verschlingt alles Eßbare das ihr in den Weg kommt und ihr Innerstes glüht von unauslöschlich verderblichem Feuer." Die „Szene an meinem Faust" — die Dichtung wird hier zum ersten Male brieflich von Goethe erwähnt — bedeutet zweifellos, in Anbetracht des so reichlich mit anderweitigen Beschäftigungen besetzten Tages, ein kurzes Einschiebsel, eben das Gedicht, mit dessen Inhalt sich das Gleichnis von der vergifteten Ratte deckt. Es bezeichnet ganz und gar die unselige Lage des Bräutigams, die qualvolle Unrast seines Innern und die Laune des unglücklich Verliebten, worin er sich selbst im Liede verspottet und in der Gestalt des grimmigen Siebel parodiert. So humorvoll vermag der geniale Dichter seine peinigendsten Gefühle zu objektivieren und in seinem „Faust" zu verstecken.

Im Oktober berichtet er an Merck: „Ich habe das Hohelied Salomons übersetzt, welches ist die herrlichste Sammlung Liebeslieder die Gott erschaffen hat .... Ich bin leidlich. Hab an

Faust viel geschrieben." Man geht wohl nicht fehl, wenn man diese letztere Arbeit auf jene lyrischen Szenen der Gretchentragödie bezieht, die die Höhepunkte des Verhältnisses der beiden Liebenden enthalten: Gretchen am Spinnrad oder die zweite Gartenszene, vielleicht auch das Gebet vor der mater dolorosa, woran eine Stelle in einem gleichzeitigen Brief Goethes an Sophie von La Roche mit einem leisen Schein erinnern mag: „Ihr Fritz! Liebe Mama! Daß das Schicksal den Müttern solche Schwerter nach dem Herzen zückt ...." Alles bleibt hier unbestimmt und kein helles Licht fällt auf die Entstehungsgeschichte dieser herrlichsten Früchte Goethescher Poesie. Man muß sich im Dunkeln, an spärlichen Zeugnissen weitertasten oder an gewissen Erlebnissen des Dichters orientieren.

Eine wichtige Partie der Gretchentragödie könnte noch aus der Stimmung der letzten Frankfurter Monate erklärt werden: der Dialog zwischen Faust und Mephistopheles vor der „Sakristey", auf dem nächtlichen Gange zu „Liebgens Kammer". Der unbehauste Flüchtling, der Unmensch ohne Zweck und Ruh, der sich mit dem das Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld zertrümmernden Wassersturz vergleicht — alle diese Metaphern, zumal das auf der Schweizerreise gewonnene Bild, stimmen so zu den inneren Erfahrungen und der trostlosen Lage des Dichters in jener Zeit, daß man sie unwillkürlich als ihren tragischen Niederschlag ansehen muß. „Solange ich abwesend war, glaubte ich an Trennung, glaubte nicht an die Scheidung. Alle Erinnerungen, Hoffnungen und Wünsche hatten ein freies Spiel. Nun kam ich zurück, und wie das Wiedersehen der frei und freudig Liebenden ein Himmel ist, so ist das Wiedersehen von zwei nur durch Vernunftgründe getrennten Personen ein unleidliches Fegefeuer, ein Vorhof der Hölle. Als ich in die Umgebung Lilis zurückkam, fühlte ich alle jene Mißhelligkeiten doppelt, die unser Verhältnis gestört hatten; als ich wieder vor sie selbst hintrat, fiel mir's hart aufs Herz, daß sie für mich verloren sei." Diese zerrissene Verfassung, „diese Seelennot" des „Gottverhaßten", der wieder — wie einst zu Sesen-

heim — den Frieden eines geliebten Wesens untergrub und sich selbst zum Fluche ward, diese „Zeit der Angst" malen die Verse des Zwiegesprächs, das im „Urfaust" auf Valentins Monolog folgte, leidenschaftlich aus.

Für die Datierung des Auftritts dieser soldatischen Figur besitzen wir keinen Anhaltspunkt. Der brave Landsknecht, der ritterliche Bruder einer Verlassenen, war in der schaffenden Phantasie des jungen Goethe sicherlich mit der allerersten Konzeption Gretchens untrennbar verbunden. Der Dichter wiederholt hier nur das Motiv des rächenden Schützers, das in den „Gesängen von Selma" (Herbst 1771) schon anklingt, das er im „Götz" und „Clavigo" schon so wirksam gebraucht hatte und das wohl in der Gestalt des Shakespeareschen Laertes wurzelte. „Mein Bruder ist Soldat" — diese volkstümliche Erscheinung ergänzt den kleinen Verwandtenkreis Gretchens durch eine farbenreiche Note, sie spukt bedeutungsvoll von Anbeginn an einem düsteren Konflikte vor, ein fahrender Söldner, stets in der Ferne und im Hintergrund gehalten und doch stets bereit, im Augenblicke höchster Not hervorzutreten. Vielleicht erlangte die Figur mit der Schöpfung des Soldaten Balandrino — ein Name, der unwillkürlich an „Valentin" anklingt und erinnert — im „Pater Brey", der auch im kritischen Momente erscheint, festere Umrisse. Auch mit dem Crugantino in „Claudine von Villa Bella" weist er einige Ähnlichkeit auf — „'Raus, feurig, frisch, den Flederwisch!" .... „Kling, Kling! Klang, Klang!" — so daß vielleicht die nähere Ausarbeitung des rauf- und zechlustigen Landsknechtes in die Entstehungszeit jenes Singspieles, in das Frühjahr 1775, fällt.

In dem letzten Frankfurter Monat, vor seiner Abreise nach Weimar, hat Goethe wohl kaum mehr an seinem „Faust" gedichtet. Ein anderer Stoff hatte bereits Macht über ihn gewonnen: der „Egmont". Auch hier gibt er dem geschichtlichen Helden die Züge seiner eigenen Persönlichkeit. Seine „menschlich ritterliche Größe", seine Tapferkeit, seine Verblendung über die rings ihn bedrohenden Gefahren stellen ihn in die Reihe der „Selbsthelfer"

und vollenden sie um das neue Ideal eines Mannes, dem die Götter die Gabe verliehen, „alle Menschen an sich zu ziehen", die „Attrativa". Das ist der Goethe jener Geniejahre, wie er leibt und lebt, beglückt und unselig durch „all das Neigen von Herzen zu Herzen" und, wie Egmont, auch der unfaßlichen Gewalt des „Dämonischen" unterworfen, das die moralische Weltordnung durchkreuzt und einen Konflikt heraufbeschwört, worin das Liebenswürdige untergeht und das Gehaßte triumphiert. Nochmals faßt er das Unerklärliche und Feindliche, was in seinem Schicksal waltete, aber auch alles Helle und Freundliche, was es durchleuchtete, zumal „die ausgesprochene Neigung eines Naturmädchens", in seinem „Egmont" zusammen. Sein Leben stand unter der Gewalt des „Dämonischen", unsichtbare Geister peitschten die Sonnenpferde der Zeit, die seinen Wagen zogen, und gingen mit ihm durch — ins Ungewisse.

In diesem Zeichen des Unbestimmten, Ziellosen endigte auch vorläufig der „Faust", Goethes intimste Lebensdichtung. Fragmentarisch und ohne die Lösung der Grundfrage, wohin das Schicksal seinen Helden führe, brachte Goethe die Dichtung seiner Jugend im November 1775 mit nach Weimar, in seine Mannesjahre. Schon begann der Ruf des zauberhaften Dramas aus dem Kreise seiner Freunde in die deutsche Welt hinauszudringen. Merck und Zimmermann gaben davon den Buchhändlern Mylius in Berlin und Reich in Leipzig Kunde, beide erfüllt von der unerhörten und unerreichten Kraft des Werkes. Mit ungeduldiger Spannung erwarteten es die Schriftsteller und Theaterleute. Schon auch umspann die Legende das wundersame, verborgen gehaltene Stück. Lessing — so ging die Rede — erwarte nur den „Faust" Goethes, um den seinigen herauszugeben, und habe gesagt: „Meinen Faust holt der Teufel; aber ich will Goethe seinen holen." Alle diese Aussagen und Verheißungen entsprachen weder dem Charakter Lessings noch dem seines Faust, der, wie bekannt, gar nicht dem Teufel verfallen sollte; eine Rivalität beider Dichtungen vollends sollte Deutschland — leider! — nicht

erleben. Die eine blieb fast nur Projekt, die andere auf lange Jahre, weit über den Tod Lessings hinaus, Bruchstück.

Der „Urfaust“

Die erste Fassung des „Faust“, in der ursprünglichen Gestalt, wie ihn Goethe im November 1775 nach Weimar brachte, liegt uns im sogenannten „Urfaust“ vor. Erich Schmidt hat die saubere Abschrift des Hoffräuleins Luise von Göchhausen in deren Nachlaß im Jahre 1887 zu Dresden gefunden — eine der folgenreichsten Entdeckungen, die die Literaturgeschichte kennt. Orthographie und Interpunktion der Kopie lassen es als zweifellos erscheinen, daß sie nach Goethes Urschrift gefertigt war. Das Original selbst wurde — vermutlich um das Jahr 1816, da es der Dichter damals noch für spätere Ausgaben zu Rate zog — von Goethe vernichtet. Nur Paralipomena sind uns in Handschrift erhalten. Der „Urfaust“ umfaßt einundzwanzig Szenen. Er beginnt, wie Marlowes Tragödie und das Puppenspiel, mit dem nächtlichen Auftritt Fausts im Studierzimmer. Nach der Weise des Hans Sachs exponiert der Held des Stückes sich selber und erklärt sein bisheriges Leben, freilich nicht in einer naiven Erzählung, die an den Zuschauer gerichtet ist, sondern im Selbstgespräche. Im unbefriedigten Drang nach Erkenntnis und Lebensgenuß hat er sich der Magie ergeben und steht nun, nachdem er lange über den heiligen Zeichen gegrübelt, vor dem entscheidenden Schritt: den Geist der Natur und der Welt zu beschwören. Die Flammenbildung erscheint ihm in feindlicher Gestalt, und innerlich erschüttert stürzt er zusammen. Die göttliche Erscheinung hat ihn zugleich erhoben und zermalmt — in dieser seelischen Verfassung stört ihn sein Famulus, der „trockne Schwärmer“ Wagner, und zieht ihn wieder in die öde, banale Welt des Alltags. Deutlicher als später ist im „Urfaust“ der nüchterne Stubenhocker dem genialen Faust als ein Produkt der Aufklärungszeit gegenübergestellt, unmittelbarer trägt er das

Gepräge der Satire an sich. Wenn es auf seine Worte: „Allein der Vortrag nüzt dem Redner viel“ ursprünglich lautet:

Was Vortrag! der ist gut im Puppenspiel
Mein Herr Magister hab er Krafft!
Sey er kein Schellenlauter Thor!
Und Freundschaft, Liebe, Brüderschafft,
Trägt die sich nicht von selber vor —

so stehen wir der Entstehungszeit der Verse, der Periode des Sturms und Drangs ganz nahe und fühlen noch ihren warmen Pulsschlag. Faust vertritt hier in herben, barschen Worten gegenüber der schwächlichen und gespreizten Unnatur das Prinzip urwüchsiger Kraft und leidenschaftlichen Gefühls, wie es Herder und Hamann verfochten. Seine zornige Rede tönt wie eine Philippika gegen Gottsched und Genossen, gegen die Schönredner und Schauspieler des Katheders, die die Natur zu einer Marionettenbühne, die Geschichte zu einer Rumpelkammer machen. Lebendiger Geist und totes Wissen, tiefe Empfindung und kalte Abstraktion, Wahrheit und Schein — in diesen Gegensätzen bewegt sich der Dialog Fausts mit seinem Famulus. Wagner ist lediglich Kontrastfigur, sein Auftreten gibt nur ein Zeit- und Kulturbild; für die Ökonomie des Dramas, den Gang der Handlung hat er im „Urfaust“ noch geringere Bedeutung als in der späteren Tragödie; denn es fehlt in seinen Schlußworten die Andeutung des Osterspaziergangs, auf dem er mit Faust das Erscheinen des gespenstigen Pudels erleben sollte. Die Einführung des Mephisto unterblieb vielmehr ganz und gar.

Unmittelbar an das Zwiegespräch des Faust mit Wagner schließt sich die Szene zwischen dem „Studenten“ — dem späteren „Schüler“ — und dem Teufel. Ganz knabenhaft tritt uns der Jünger der Wissenschaft gegenüber. Unverkennbar zielt die Satire auf Leipziger Zustände, wenn auch die „unendliche Zerstreuung“ seines Straßburger Studentenlebens den alten Goethe an den Schüler im Faust erinnern mochte. Mephisto erscheint uns wie Behrisch, der „dürre Teufel“, der den Leipziger Musen-

sohn in die Geheimnisse des Liebeslebens einführte. Auch seine naturalistische Schilderung des Logis und Mittagstisches entspricht den Verhältnissen, die im achtzehnten Jahrhundert an der Pleiße herrschten und wie er sie an der Tafel des Hofrats Ludwig kennen gelernt haben mochte. Kaum anderswo steht Goethes Kunstweise und Ton der primitiven Dichtung des Hans Sachs so nahe als hier, in dem ersten Teil der Studentenszene. Wie der Nürnberger Meister die bösen Ratgeber sich selber charakterisieren läßt, so schien dem jungen Dichter auch dessen niedrig-derbe Ausdrucksweise gerade geignet, die gemeine und materielle Gesinnung gewisser Vertreter des Gelehrtentums seiner akademischen Jahre zu verspotten. Dem heißen Wissensdrang des Scholaren weicht der „Professor" ständig aus und lenkt seine sehnsüchtigen Gedanken, die nach des „Geists Erweitrung" und dem „Feld der Weisheit" schmachten, auf leibliche Dinge ab: auf das unsaubere Haus der „Frau Sprizbierlein" und ihre dürftige Kost. Der Auftritt der beiden Figuren hat etwas Skizzenhaftes, die Charakteristik sowohl des teuflischen Verführers wie des Studenten ist voller Widersprüche und schwankt hin und her. Der Dichter tastet sich nach einzelnen unsicheren Zügen erst allmählich zurecht und findet nur langsam eine klare Richtungslinie. Während der Studiosus sich zu Anfang als „irres Lamm" bezeichnet, das durchaus der Leitung bedarf, ist er es, der den abschweifenden Mephistopheles auf die Fährte bringt und mit seinen Einwürfen: „Mich dünkt, das gäb sich alle nach" oder „Hochwürdger Herr, das findet sich" recht eigentlich zur Sache ruft; denn die Gedanken des Teufels kreisen immer nur um das, was er als „ein Hauptstück" erklärt, das Logis. Viermal erwähnt er es, und so schwer kommt er innerlich von seinem Thema hinweg, daß er es seinem Zuhörer immer wieder unterschiebt, ohne daß dieser danach fragt oder sich darum bekümmert.

Der Dichter wollte eben um jeden Preis, und sei es auch den einheitlicher Charakteristik oder logischer Entwickelung des Gespräches, sein satirisches Bild der akademischen Zustände, seine

Eindrücke von den „geilenden" Mädchen, den ihre Zeit „vertripplistreichelnden" Studiosen und den ehr- und habgierigen Professoren loswerden. Erst mit der Frage nach der Fakultät gerät der diabolische Mentor in sein richtiges Fahrwasser. Der Student hat schon gewählt, und zwar die Medizin, wünscht aber, „rings von aller Erden, von allem Himmel und all Natur" nach Möglichkeit zu fassen. Diese grenzenlose Sucht veranlaßt Mephisto zu seinem einschränkenden Vademecum, zur zynischen Revue der akademischen Lehrfächer; aber nur Logik und Metaphysik und dann — „des Professor Tons nun satt" — die Medizin läßt er vor uns passieren. Noch fehlt die Kritik von Jurisprudenz und Theologie. Auch hier also blieb das Gespräch nur Skizze; denn nur eine Musterung sämtlicher Fakultäten konnte die volle Satire der Universitätszustände und zugleich die Begründung dafür erbringen, daß Faust sich so unwillig, wie er es in seinen ersten Worten aussprach, von aller Schulweisheit abkehrte. In der Ökonomie des Ganzen bedeutet der „Student" einen Gegensatz zu Wagner und eine Ergänzung des Faust. Dem „trocknen Schwärmer" sollte der jugendliche Enthusiast gegenübergestellt werden oder, wie Goethe in einer späteren Skizze den Kontrast zwischen Magister und Schüler bezeichnet, dem „hellen, kalten wissenschaftlichen Streben" das „dumpfe, warme". Es ist ein junger Faust, der uns im Scholaren gezeigt wird, ein Mensch voll Sinnenglut und Wissensdurst. Unschlüssig und verwirrt steht er zwischen dem Baum des Lebens und dem der Erkenntnis. Mephisto weist ihm höhnisch den Weg der goldenen Erfahrung, seiner Schlangenweisheit sicher, daß es der Pfad zur Hölle und nicht zur „Gottähnlichkeit" sein werde.

Auch die folgende Szene, „Auerbachs Keller", gilt der Beleuchtung akademischen Lebens, auch sie ist durchweg Satire. Sie schildert das rohe Treiben, worin sich die Studenten des achtzehnten Jahrhunderts gefielen, Zustände, wie sie in Jena, Halle oder Gießen herrschten. Wenn auch die alte Faustsage gerade für die Zeche der lustigen Gesellen Anhaltspunkte gab und die

Zauberschwänke des Tischbohrens, des Wein- und Traubenwunders, des gespenstigen Faßtrittes in der Leipziger Schenke lokalisiert waren, so fördern sie die Handlung doch keineswegs. Faust soll zwar hier, in „Auerbachs Keller", zum ersten Male die Welt sinnlichen Genusses kennen lernen; aber allzu naiv ist die Voraussetzung, daß er, der „Professor", dieses Reich der feuchten Knaben nicht einmal von ferne erschaut hat oder daß er in der Umgebung der platten Burschen irgendwie Behagen und Genügen finden könne. Nur die Absicht, ein Sittenbild zu zeichnen, erklärt die Einflechtung dieser Szene, womit der Dichter — neben dem Auftritt mit dem Famulus und dem Studenten — erst die satirische Revue der Zustände vervollständigt und abschließt, die ihn in ihrer Dürftigkeit und Verkommenheit in seiner strebsamsten Epoche am schwersten bedrückten oder am bedenklichsten anmuteten. Die Charakteristik Fausts — so nebensächlich erschien dem Dichter dieser wichtige Punkt — ist ganz unsicher. Während er sich zuerst aller studentischen Gebräuche bar erweist und weder Gesang noch Trinken kennt, zeigt er sich plötzlich mit allen Sorten des Weines vertraut, und der anfänglich so Zaghafte tritt dem übermütigen Studentenvolk nun mit seinem Hokuspokus keck und überlegen gegenüber. Mit festen Strichen sind dagegen die vier Burschen hingezeichnet: der ausgelassene, „krasse" Fuchs, aufgeblasen wie ein Frosch, von dem er den Namen trägt, der — trotz seiner jungen Semester — so blasiert und überlegen tuende Brander, der säuerliche, dickbäuchige, ob verschmähter Liebe ingrimmige Siebel, der schon philiströs angehauchte, ängstliche Alten. In Shakespeares Weise wechselt ihre derbe Prosa mit eingelegten Gesängen, mit den Ansätzen zu einem politischen und einem Liebeslied wie späterhin der Travestie auf die Ratte. Ihre Clownspäße wimmeln von Leipziger Reminiszenzen und Anspielungen. Hans von Rippach, die Spottfigur aus „Hanswursts Hochzeit" muß herhalten und das fatale Wurzen, das sich zu Leipzig verhalten haben mochte etwa wie Sachsenhausen zu Frankfurt. So schrauben die höhnischen Burschen die beiden

Fremden aus dem „Reich", wie der Spötter Liebetraut den gelehrten Olearius im „Götz". Ganz genremäßig mutet das Auftreten von Faust und Mephisto an, sie kommen in die Kneipe, wie gewöhnliche Reisende, von dem vorlauten Siebel für Vagabunden („Storcher") oder Komödianten gehalten; nur Brander vermutet nach ihrem unzufriedenen, bösen Gesichtsausdruck „was vornehmes inkognito". Nichts Dämonisches umwittert sie noch. Dem linkischen, einsilbigen Faust assistiert ein trockener Teufel, der erst mit dem Flohlied das nasse Stroh der Burschen erwärmt. Die Zauberstücke gehen in aller Gemütlichkeit, ohne jede Beschwörungsformel, in szenischer Handlung vor sich, ängstlich in jeder Kleinigkeit motiviert bis auf die Beschaffung der Wachspfropfen, wozu ein „Kerzenstümpfgen" dienen muß. Klanglos und matt geht die flott und kraftvoll anhebende Burleske aus, Faust verschwindet mit seinem Begleiter nach einem nüchternen: „Geht und schlaft euren Rausch aus!" Die Burschen stehen nur ängstlich, nicht erschüttert, ihre glatte Prosa streift von dem höllischen Spuk alles Groteske und Magische ab. Auch diese Szene ist Skizze geblieben.

Nach dem Plan des Dichters soll Faust mit Mephisto nun die Weltfahrt antreten. Ein flüchtiges Bild, „Land Strase", zeigt uns die beiden Wanderer. Wenn der junge Goethe die Situation näher beschreibt: „Ein Kreuz am Weege, rechts auf dem Hügel ein altes Schloß, in der Ferne ein Bauerhüttgen", so gibt uns diese szenarische Bemerkung einen deutlichen Einblick in sein Verfahren, eine überraschende Illustration seiner abkürzenden und bloß andeutenden Dichtweise. Anstatt die Weltfahrt, wie es das Drama erheischte, in einer Handlung darzustellen, greift er gewissermaßen zum geliebten Pinsel und malt sie in einer romantischen Landschaft, die weite Welt durch das alte Schloß und das ferne Bauernhüttchen bezeichnend. Seine Phantasie vermag er vorläufig nur in dieses Wortgemälde zu bannen. Faust ist mit seinem höllischen Begleiter schon ganz intim und weidet sich innerlich an der Hast, in der Mephisto

vor dem Kreuz vorüberflieht. Schon ist der Ton jener Ironie zwischen beiden angeschlagen, der ihren Verkehr so hoch über die naive Zaubersphäre der alten Volksfabel erhebt und ihm den anmutenderen Reiz des Geistigen und Geistreichen verleiht. Mephisto antwortet schon hier „wie ein Franzos", wie ein frivoler Vertreter der Aufklärungszeit, indem er seine diabolische Scheu sehr menschlich und modern als ein „Vorurteil" erklärt und somit den alten Glauben und Aberglauben in das Bereich leicht zu überwindender Gedanken verweist. Ins „Fabelbuch", wie es später in der Hexenküche von ähnlichen Vorstellungen lautet. Die kleine Szene ist für diese frühzeitige Auffassung des Teufels als eines leichtlebigen Kavaliers mit mondänen Formen von Bedeutung. Sie war uns — die einzige aus dem „Urfaust" — schon durch K. Ph. Moritz, den römischen Genossen Goethes, aufbewahrt, und an der wortgetreuen Übereinstimmung mit ihr können wir die Zuverlässigkeit der Göchhausenschen Abschrift ermessen.

Das kleine Situationsbild leitet zur Gretchentragödie über, die sich unaufhaltsam, in streng geschlossener Kette abrollt, von der ersten Begegnung an bis zum fürchterlichen Ende, durch alle Stadien der Liebesleidenschaft hindurch, von der keimenden Neigung bis zu Hingabe, Schande, Sünde und Kerkersnot. Der Auftritt „Strase" zeigt Faust, den steifen Gesellen von „Auerbachs Keller" ganz verändert. Keck tritt er vor Margarethe hin, die eben die Kirche verlassen hat, und befiehlt Mephisto, ihm sofort die Dirne zu verschaffen. „Die hat was in mir angezündt," meinte Faust im Selbstgespräche, und man könnte demnach fast glauben, seine Liebe entstehe zufällig und spontan, ohne Zutun des Teufels, wenn dieser nicht alsbald verriete, daß er das unschuldige Ding am Beichtstuhl ausgeschnüffelt. So hat der Höllengeist von Anbeginn seine verführerische Hand im Spiele. Mit stillem Eifer ist Mephisto an seinem Werke, er reizt und fördert Fausts Gelüste durch seine wohlüberlegte Zurückhaltung, teuflisch in seiner Lüge, er habe über Gretchen keine Gewalt, teuflisch in der Gewährung, Faust vorerst in den „Dunstkreis" des Mädchens

zu führen und ihn hier „in aller Hoffnung künftiger Freuden" einstweilen zu sättigen. Ganz und gar kostet er das Gefühl der Macht, die er über den brünstigen Freier besitzt, aus; er betrachtet ihn als sichere Beute der Hölle. In einem Epilog, wie er es liebt, spricht er seine Gedanken aus und wirft damit ein Licht auf seine Natur und seine sonst in mystisches Dunkel gehüllte Herkunft. Faust hat um ein Geschenk für Gretchen gebeten. Und unwillig knurrt Mephisto:

Er tut als wär er ein Fürsten Sohn
Hätt Luzifer so ein Duzzend Prinzen
Die sollten ihm schon was vermünzen
Am Ende kriegt' er eine Commission —

Es ist der geizige Volksteufel, der hier ironisch befürchtet, seinen Herrn und Gebieter einmal bankrott zu sehen, in den Händen einer Pfändungs-Commission. Naiv verrät er seine Abstammung und Aufgabe: Er kommt aus Luzifers, des Höllenfürsten Reich und ist bestimmt, den Faust zu dessen auserkorenem, vornehmsten Knecht zu machen, zu dessen „Prinzen", wie er in rascher Gedankenverbindung mit dem „Fürstensohn" seinen verschwenderischen Zögling nennt.

Am Abend, in einem „kleinen und reinlichen Zimmer" geht die Handlung weiter. Margarethe, ihre Zöpfe flechtend und aufbindend, gedenkt des Abenteuers mit dem kecken, edlen Herrn und verschwindet zur Nachbarin, ihr gute Nacht zu sagen. Faust tritt mit Mephisto herein, verabschiedet aber sofort den schnüffelnden Gefährten und sinkt überwältigt von dem ringsum webenden Geist der Reinheit am Bett des Mädchens nieder. In jambischen Rhythmen, die allmählich in Strophen übergehen, strömt er seine tief veränderten Gefühle aus. Schon will er aus dem Heiligtum des „eingeborenen Engels" fliehen, um nimmer wiederzukehren, da bringt Mephisto ein Schmuckkästchen und läßt es — nach rascher Überredung des widerstrebenden Faust — in Gretchens Schrank zurück. Diese betritt mit einer Lampe das Zimmer, fühlt ahnungsvoll bedrückt die schwüle Nähe eines unheimlichen Geistes,

öffnet das Fenster und fängt an, sich zu entkleiden. Es sind Anklänge an Shakespeare, an Desdemonas Gesang von der „Weide", wenn Goethe sein Gretchen zur Beruhigung ihrer Angst ein Lied von treuer, über das Grab hinaus währender Liebe, die Ballade vom „König in Thule" singen läßt. Die Fassung des wiederholt umgearbeiteten Gedichtes ist nicht die älteste, die — aus dem Jahre 1774 stammend und von Luise von Göchhausen abgeschrieben — sich in Herders Nachlaß fand. Offenbar hat der junge Goethe das Lied, das sich so trefflich dem Charakter und den Seelenregungen Gretchens anpaßte, für den „Urfaust" umgestaltet. In dumpfem Vorgefühl eines Schicksals hat sie es gesungen und findet nun im Schrein, worin sie ihre Sachen aufbewahrt, Mephistos Kästchen. „Was Guckguck mag da drinnen seyn?" In aller Naivität rühren sich bei ihr — auf des Teufels Geschenk hin — die weiblichen Instinkte, in harmloser Unschuld regt sich die Evanatur: Neugier und Putzsucht. Sie schmückt sich vor dem Spiegel mit dem fremden Geschmeide auf und beklagt seufzend ihre Armut.

In der nächsten Szene „Allee" trifft Faust den Teufel in voller Wut, fluchend und schimpfend: „Hätt einer auch Engelsblut im Leibe, Er würde da zum Heerings Weibe." Nichts Ärgeres hätte dem Sohn der Hölle widerfahren können, als der Hohn, daß Gretchens Mutter, Unrecht witternd, den kostbaren Schmuck der — Kirche übergab. Faust, immer zum Schenken bereit, befiehlt ihm, einen neuen herbeizuschaffen. Schon hat Mephisto dafür gesorgt, wenn wir kurz darauf der „Nachbarinn Haus" vor uns erblicken. Frau Marthe, eine Figur in Hans Sachsens Weise wie keine andre mehr, an die trauernde Witwe in des Nürnberger Meisters Spiel: „Der fahrende Schüler im Paradeiß" gemahnend, hat sich mit einer weinerlichen Klage über ihr Los und ihren Mann, der sie treulos verlassen hat, eingeführt, als Gretchen erscheint, um ihr in bestürzter Erregung mitzuteilen, daß sie wiederum ein Kästchen — noch reicher als das erste — gefunden. Frau Marthe beschwichtigt ihr Gewissen,

da tritt auch schon Mephisto ein. Ganz Kavalier, begrüßt er das geschmückte Gretchen als Dame und nistet sich bei der Witwe als Überbringer der Kunde vom Tode ihres Ehemannes ein. Ihr Verlangen nach einem Totenschein soll am Abend noch durch das Zeugnis seines Gesellen befriedigt werden. Im nächsten Auftritt gibt Mephisto dem sich anfänglich gegen die Lüge streubenden, aber in seiner Leidenschaft bald überwundenen Gefährten Nachricht von dem listigen Plan, und beide treffen sodann im Garten der Witwe die Frauen. Im Spaziergang Fausts mit Gretchen sehen wir die Liebe des Paares wachsen und blühen. Im „Gartenhäusgen" kommt es zum ersten Kuß. Die Leidenschaft Gretchens hat ihren Höhepunkt erreicht, wenn sie später „am Spinnrocken" — in Strophen, wie der Dichter ja diese Form in Momenten hochgesteigerten Gefühles liebt — ihre unbezwingliche Sehnsucht nach Faust ergießt. Wieder folgt eine Szene im Garten: Der geliebte Mann soll dem frommen Mädchen, ehe sie ihm alles hingibt, sein Innerstes beichten, sie wittert in seinem Gefährten den Bösen und fürchtet für sein Seelenheil. Faust sucht ihre Angst zu beruhigen, und nun erst schenkt die Reine sich dem drängenden Freier. „Am Brunnen", aus dem Zwiegespräch Lieschens und Gretchens, erfahren wir deren Fall. Im „Zwinger", vor dem Andachtsbild der Mater dolorosa schüttet sie ihre Not und Verzweiflung der Schmerzenreichen aus — wiederum in lyrisch gehobenen und gegliederten Rhythmen, in einem Gebet, das tief aus dem Herzen quellend doch durch die Nähe der Gottesmutter in strengere Formen gebannt ist und in der Stelle, wo Gretchen den Morgen in Tränen erwartet, an die Gesänge von „Selma" erinnert. Gretchens Mutter ist an dem Schlaftrunke, den Faust zur Verheimlichung der Liebesnacht ihr reichen ließ, gestorben. Im Dome finden ihre Exequien statt, und hier raunt der „Böse Geist" dem gequälten Gretchen ihre Schande und Freveltat ins Gewissen, begleitet von dem verdammenden Gesang des Chores. Ohnmächtig sinkt die Arme nieder. Schlag auf Schlag folgt Rache und Gericht. In der Nacht, vor

Gretchens Haus, erscheint Valentin, in seiner Bruderliebe und Soldatenehre erschüttert und im tiefsten Grimme bereit, den Verführer zur Rechenschaft zu ziehen — auch er schon in jenen Ossianischen Gesängen vorgeahnt, da Colma über den tötlichen Zweikampf des Bruders mit dem Geliebten wehklagt. Faust auf dem Wege zu Liebchens Kammer, von Mephisto begleitet, tritt auf und verrät dem Teufel sein verstörtes und verzweifeltes Gemüt, mit dem Zusammenbruch der Geliebten auch sein eigenes Ende erwartend. Mit einer zynischen Entgegnung Mephistos bricht die Szene ab, ohne daß es zum Eingreifen und zur Ermordung Valentins kommt. Unbedingt aber war die Bluttat vom Dichter geplant; denn das folgende Zwiegespräch zwischen Faust und dem Teufel, später die Überschrift „Trüber Tag. Feld" tragend, erwähnt sie und setzt sie voraus. Aus Fausts verzweifelter Anklage des verrätrischen, nichtswürdigen Dämons erfahren wir, daß Gretchen geflohen, umhergeirrt und eingekerkert ist; er verlangt von Mephisto ihre Freiheit. Auf Zauberpferden brausen die beiden dahin in der Nacht, über „offen Feld" am Rabenstein vorüber, wo geschäftige Geister das Blutgerüst aufs neue einweihen, — ein Stimmungsbild, das auf Gretchens Hinrichtung deutet und in seinen freien Rhythmen auf ein poetisches Vorbild, den Todesritt in Bürgers „Lenore" (1773) mit seinem „luftigen Gesindel" hinweist.

In Prosa, wie die vorletzte Szene, schließt der „Urfaust" mit dem Auftritt im Kerker ab. Der Form nach ist er Entwurf geblieben, wenn auch der Inhalt, die Richtung und Entwickelung der Gedanken mit fester Hand gezeichnet sind. Unzweifelhaft schwebte dem Dichter Shakespeares Ophelia vor, wenn er Gretchen im Wahnsinn auftauchen läßt. Wie Hamlets verlassene Braut, der ihr Liebster den Vater ermordet, in irren Liedern ihr Schicksal besingt, Trauer und Minne ineinander verflechtend, so flattert Gretchens gequälter Geist um ihre grausigen Erlebnisse. Ihre Gedanken weilen bei ihrem Kinde, das sie ertränkt hat, und vereinigen sich in trostlos dumpfer Verwirrung mit der

abgeschiedenen Seele des kleinen Geschöpfes, auffliegend als schönes Waldvögelein und die böse Mutter verfluchend und vernichtend. Das Lied vom Machandelbaum, das Gretchen singt, erwähnt Goethe als Märchen schon 1774 in einem Brief an Frau von La Roche. Unvergleichlich zart und erschütternd führt es in Gretchens Lage und Seelenverfassung ein. Faust hört es „inwendig" — in ganz naiver Weise gibt der Dichter seine szenarischen Anweisungen, völlig verschmolzen mit seinen Figuren, ohne an den Zuschauer zu denken — und zögernd öffnet er das Schloß. Sein Ruf: „Inneres Grauen der Menschheit" mutet so skizzenhaft an, wie die Bühnenbemerkung: „er hört die Ketten klirren und das Stroh rauschen". Überall nur hingeworfene Striche. Ab und zu Ansätze zu rhythmischer Form. So etwa, wenn Gretchen, Faust für den Henker haltend, ihn bei ihrer Jugend und Schönheit beschwört und fleht: „Sieh nur einmal die Blumen an — sieh nur einmal die Kron" oder später in ihren Visionen die tote Mutter vor sich sieht: „Sie winkt nicht, sie nickt nicht, der Kopf ist ihr schweer." Wir fühlen: wie schon früher, in lyrisch gehobenen Momenten, trägt den Dichter Tiefstempfundenes und Höchstgeschautes über die Prosa hinaus, aber noch vermag er nicht die metrische Form durch alle gräßliche Stadien der Wahnsinnsszene hindurchzuführen. Er ist nur darauf bedacht, die Handlung in psychologischer Folgerichtigkeit zu fördern und in ihren entscheidenden Etappen festzulegen. Gretchen erkennt in ihrer Angst, vom Henker fortgeschleppt zu werden, ihren Befreier nicht. Die Furcht verwirrt ihre Gedanken völlig und läßt sie von ihrer Person, für die sie Mitleid erwecken will, zurückschweifen zu ihrer Tat, die ihr nur in dämmernder Erinnerung vorschwebt. Erst Fausts Ruf „Gretchen" macht sie aufmerksam. Auf seine Liebesbeteuerung sinkt ihr Haupt in seinen Schoß. Er schließt die Armkette auf und drängt zur Befreiung; aber sie verlangt nur, wie einst, nach seinen Küssen, und begreift nicht seine Kälte. Noch zweifelt sie daran, daß er es ist, daß er sie zu retten kommt, sie, die Mörderin ihrer Mutter und

ihres Kindes. Nun, wo sie ihn wieder hat, wird ihr alles wieder deutlich, seine feuchte Hand erinnert sie an Valentins Blut. Seinen Angstschrei: „Du bringst mich um!" vermag sie nur wörtlich zu verstehen: er muß am Leben bleiben und für die Gräber sorgen, auch für das ihrige. Heftiger drängt er hinaus, in die Freiheit. Aber die Welt ist für sie das Grab und der Tod, darin man ihr auflauert, an der Straße am Wald, wo sie ihr Kind ertränkt hat, am Berge, wo die tote Mutter kopfwackelnd auf einem Steine sitzt. „Von hier ins ewige Ruhe Bett weiter nicht einen Schritt." Mit Gewalt will sie Faust hinwegschleppen, aber sie droht, durch ihr Schreien alles zu verraten. Schon kündigt er das Kommen des Tages an. „Tag! Es wird Tag! Der lezte Tag! - Der Hochzeit Tag!" So stürmt Grauen und Wonne durch ihre Seele, süße Erinnerung und bangste Furcht. Sie denkt an ihr zerrissenes „Kränzgen", an die Heimlichkeit der Brautnacht. „Wir sehn uns wieder!" Aber dieses Wiedersehen am Tage bedeutet ihren Tod. Sie hört die Glocke — die Armesünderglocke, und sie sieht mit ahnendem Schaudern ihre Hinrichtung voraus. Mephisto erscheint und warnt zum eiligen Aufbruch. Da wird es ganz Licht in ihr — hier trennt sich ihr Weg auf immer von Heinrich und dem Bösen. Sie übergibt sich dem Gericht Gottes und empfiehlt ihre Seele den Heiligen — ihr graut vor dem Geliebten. Sie ist gerettet, wenn auch der Teufel sie „gerichtet" wähnt. In aller Bedrängnis ist ihr Herz ohne Schuld, in aller Verwirrung der Sinne ihre Seele klar und rein geblieben. Ihr letzter Ruf „Heinrich! Heinrich!" ist der Angst- und Liebesruf einer Verklärten, der nur noch dem seelischen Heile des in der Gewalt des Bösen gebliebenen Freundes gilt.

Mit der Kerkerszene hat Goethe nicht nur den Gipfel seines „Urfaust", sondern auch den Höhepunkt seiner gesamten Jugenddichtung erreicht. Niemals mehr fand er die Kraft zu solcher Tragik wie hier, sah er in intuitivem Schauen in die letzten, verborgensten Tiefen einer Frauenseele und in die furchtbarsten

Wirrnisse eines Menschenschicksals, empfand er die unerbittliche Verknotung von Liebesschuld und Leiden so gewaltig mit. Der Kettenring von Wonn und Wehe, den die Gretchentragödie darstellt, hatte mit diesem letzten Glied seinen erschütternden Abschluß gefunden. Im Dichter selbst klang dieses schmerzenreiche Motiv noch lange nach. In dem Erlebnis mit Friederike, wurzelnd, empfing es gewiß schon bald nach dem schriftlichen herzzerreißenden Abschied der Geliebten poetische Gestalt, und noch in den Dramen des Jahres 1775 gewahren wir seine Ausläufer. In „Claudine von Villa Bella" erinnert die Heldin, wie sie im Kerker auf der Erde kniet und ihre Hände und den Kopf trostlos an die Wand lehnt, an das verirrte Gretchen, und im „Egmont" tauchen Blutgerüst und Henker noch einmal auf, „man begeht vorbereitend die Weihe eines gräßlichen Opfers", Bürger schlürfen wie im „Faust" zur Nachtzeit über den Markt, nur daß Klärchen hier die ideale Befreierin ist, „die mit heiliger Berührung Riegel und Bande des Freundes löst und ihn sanft und still zur Freiheit führt". So, in dieser Umkehrung und Verklärung, in dieser heldenhaften Erhebung hatte Gretchen erst Ruhe gefunden.

Überblickt man den „Urfaust" als Ganzes, so überwältigt der Eindruck einer grenzenlosen Fülle und Kraft alle anderen Empfindungen. Man fühlt: Kein Gebiet des menschlichen Lebens ist diesem Dichtergeist verschlossen, er dringt in alle Höhen und Tiefen des Sinnlichen und Übersinnlichen, und seine Leier schöpft in elementaren Klängen die Freuden und Leiden dieser Erde aus. Man muß sich vergegenwärtigen, was unsere Literatur an höchsten Leistungen besaß, als Goethes erste Faustdichtung im Jahre 1775, vorläufig abgeschlossen, unter seinen Fragmenten verborgen lag, um ermessen zu können, welchen Genius das Geschick dem deutschen Volke beschert hatte. Klopstocks Schwung erscheint verstiegen und hohl, Wielands Grazie seicht und arm, Lessings Kunst errechnet und erklügelt vor der naturhaften Phantasie und Bildnerkraft des jungen Goethe. Im Gegensatz zu Klopstock, der

das alte Germanen- und Christentum in körperlosen Schatten aufsteigen ließ und diese Schemen, anstatt sie mit wahrem Herzblute zu tränken, in weicher Gefühlsseligkeit, ohne innere Kraft und äußere Sinnfälligkeit zerflattern ließ, faßt der Dichter des „Faust" seinen Helden bei der Wurzel urdeutscher und protestantischer Gesinnung, in seinem unmittelbaren Verhältnis zu Natur und Gott, und erhöht eine Gestalt der Volkssage, indem er ihr die Züge seiner tiefen Persönlichkeit und seiner eigenen Zeit verleiht, zur lebendigsten, poetischen Figur. Im Gegensatz zu Wieland, der in spielerischer Nachahmung antike Stoffe verwässerte und verflachte, greift Goethe ins volle Menschenleben, wie er es selber lebt und erkannt hat, und packt es an seinen gewichtigsten Teilen, in seinen ewigen Bedürfnissen von Geist und Herz. Im Gegensatz zu Lessing steigt er in die letzten Tiefen der Volksseele hinab und schürft seine goldene Poesie aus diesem unversieglichen, immer neuen Schacht, und holt das tragische Problem seiner Dichtung nicht allein aus den Forderungen des Verstandes, sondern auch aus der Sehnsucht des Gemütes. Der junge Goethe rührte mit seinem genialen Wurfe die tiefsten Fragen germanischer Weltanschauung auf: den Konflikt heidnischen und christlichen Glaubens und die Kämpfe der Reformationszeit. Beide Elemente sind in der Faustlegende enthalten, und es war nur das Gefühl einer tiefinneren Verwandtschaft mit dem Grundwesen seiner Nation, das den Dichter diesen mythischen Stoff ergreifen ließ. Seine Zeit und seine Persönlichkeit drängten zur Natur deutscher Vergangenheit zurück und von einer Kultur hinweg, die ganz spirituell geworden und ihrem mütterlichen Boden entfremdet war, und beide erstrebten, wie die Reformation, die Selbstbefreiung der Individualität von den Banden unfruchtbarer Scholastik. Seine glühende Sehnsucht nach reinem Menschentum, nach äußerster Betätigung seiner Natur- und Geisteskräfte, nach Freiheit seiner Persönlichkeit, gießt der Dichter in die alte Form der Sage und erhöht seine innersten Wünsche und Gedanken in dem Spiel und Bunde des titanischen

Magus mit dem diabolischen Vertreter des Welt- und Naturgenius, der selbst wieder über die mittelalterliche Figur des Teufels so hoch erhaben ist. Dieser Streit um ein höchstmenschliches, göttergleiches Ideal, das alle Wirklichkeit überflog und alle Schranken der Endlichkeit durchbrach, konnte nur im Reiche des Übersinnlichen vor sich gehen, in einer rein geistigen Sphäre, worin der Dämon heimisch ist, der den Helden aus der Stubenhaft des Gelehrtendaseins in die Welt und das Leben lockt, in einem Mysterium, das in symbolischer Handlung aufzeigt, wie der zur Götterhöhe strebende und die Totalität der Natur ersehnende Mensch an den Bedingungen des Zeitlichen scheitert und in tiefem Falle sich der irdischen Grenzen bewußt wird.

Diesen mittelalterlichen Stoff, den der Dichter in so unerhört geistreicher und vertiefter Weise umschmolz, hat er — wiederum ganz im Einklange mit der Überlieferung und dem Empfinden des Volkes — in eine Form gegossen, die ebenso historisch-treu wie stilgerecht erschien. Für das Mysterium, das den Lebenslauf seines Helden umschloß, wählte er die Gestalt des altdeutschen Dramas, in der dem Volke die geistlichen und religiösen Vorgänge, die christliche Passion, die Heiligenlegenden, das Leben der Märtyrer dargeboten wurden. Er reiht in der epischen Art, wie sie diesen dramatisierten, in anschauliche Gegenwart verwandelten Erzählungen eigentümlich war, Bild an Bild und zerlegt die nur innerlich und geistig verbundene Handlung in einzelne Geschehnisse. Auch hier, in dieser Kunstform, knüpfte er an Hans Sachs wieder an, den dramatischen Meister des Jahrhunderts, dem auch sein Held angehörte, und wahrte damit die Glaubhaftigkeit und den mirakulösen Charakter des Ganzen. Das Kolorit und das Kostüm, in das er seine Figuren taucht, den Magus und Ritter, den Famulus und den Studenten, die zechenden Brüder, die Frauen, den Landsknecht und gar den humoristischen Teufel, gehört ganz und gar dem Mittelalter an; dabei spricht aber wieder der hohe, geläuterte Geist des Dichters aus seinen Geschöpfen unmittelbar zu uns und verleiht den

Hauptfiguren, den Trägern der Handlung, die Gewalt seiner eigenen Persönlichkeit.

Aus Faust und Mephisto redet das Genie, und die Macht dieser Sprache ist es, die das Wunder erklärt, daß wir an die Verbindung des Sinnlichen und Übersinnlichen glauben. Eine Natur wie Faust, so inbrünstig und leidenschaftlich in ihrem Drang, sich mit den innersten Kräften des Alls zu vermählen, in ihrem tiefsten Gefühle so ganz und gar eins mit dem zeugenden, ewig aufs neue schaffenden Element der Schöpfung, ist in der Tat dem Weltgeist näher als andere Staubgeborene und er vermag diesen in einem weihevoll gesteigerten Augenblick seines Lebens kraft der Kongenialität seines Wesens zu beschwören. Auch Mephisto ist bei aller poetischen Überhöhung nur der potenzierte, alles durchdringende Menschenverstand, die Kehrseite von Fausts phantasievoller, intuitiver, schaffens- und erkenntnisfreudiger Natur, auflösend und stets verneinend, wie es die bloße Kritik immer ist, der scharfsichtige Beurteiler des realen Lebens und seiner Illusionen und Nichtigkeiten, aber verständnislos gegenüber den idealen Werten einer Menschenseele. Die Schöpfung dieser beiden Gestalten, des großen Idealisten und des großen Realisten, entsprang dem Bedürfnis des Dichters, sich selbst zu objektivieren; er zerlegte seine Doppelnatur, die so rätselhaft in ihm verbundene und doch sich widersprechende Gewalt des Herzens und des Kopfes in zwei selbständige Individuen — eine Selbstschau und Beichte, wie er sie geübt hat in den Zwillingspaaren Götz und Weislingen, Clavigo und Carlos, Tasso und Antonio, Eduard und der Hauptmann (in den „Wahlverwandtschaften"); denn dieser innere Zwiespalt war ein Schicksal, das er immer wieder erlebte. Sein Herz zog ihn zu anderen Herzen und seine erwachende Selbstbesinnung zerstörte den Bund, er durfte, wollte er den Kreis seiner Wirksamkeit erfüllen, nicht haften und teilnehmen an dem beschränkten Glück der anderen. Faust und Mephisto verbunden sind Goethe, ein dichterisch gesteigertes Doppelbild seiner Persönlichkeit, ver-

schärft durch Züge, die er kongenialen Freunden, sei es für den Übermenschen, sei es für den Teufel, entlehnte.

Blicken uns so aus dem „Urfaust“ das eigene Antlitz des Dichters und die Physiognomie seines Zeitalters entgegen, so ist doch wieder der naive Charakter des Jahrhunderts, worin die wunderbare Handlung, der Mythus, verankert bleibt, völlig gewahrt. Auch diese Tat vollbringt der junge Goethe durch die Sprache. Wir hören aus seiner Dichtung — wenn auch unendlich vergeistigt und verfeinert — die treuherzigen Töne des Hans Sachs. Innerhalb der beschränkten Welt, in die der titanische Held des „Urfaust“ gebannt ist, erwachen die Typen des Nürnberger Meisters aufs neue, aber genährt mit den frischen Kräften einer jugendlichen, kraftstrotzenden Phantasie. Es ist bei allem Schein der Altertümlichkeit, der die Gestalten umwittert, doch ein ganz eigenes, persönliches Leben, das aus ihnen spricht. Goethe ist nicht nur der Erfinder aller dieser Menschen, sondern auch der Schöpfer ihrer Sprache. Nirgends sonst, wie hier im „Urfaust“, steht er mit den mütterlichen Quellen des deutschen Idioms so innig im Bunde, schöpft er so mit vollen Händen aus diesem reichen Born. Unerhörte Laute fließen ihm zu, Ausdrücke von einer Kraft und Anschaulichkeit, Bilder von einer Naturwüchsigkeit und Wurzelfrische, daß wir den Erdgeruch des Bodens zu atmen glauben, dem sie der Genius entrissen hat. Wenn sich der nachtforschende Magus aus seinem Mauerloch verschmachtend nach den Brüsten der Natur sehnt, alle Wirkungskraft und Samen zu schauen, wenn sich sein Herz „inn in“ seinen Busen klemmt, wenn ihm junges heiliges Lebensglück und neue Glut durch Nerv und Adern rinnt, wenn er Himmelskräfte auf und nieder steigen und sich die goldnen Eimer reichen sieht, wenn er eratmend den Erdgeist anruft und dieser, geneigt durch sein mächtig Seelenflehen, mit Donnerworten erwidert und sein göttliches Wesen verkündet — überall vernehmen wir die Stimme der Natur, ihren unmittelbaren, ungeschwächten, unverbildeten Geist, der sich in ganz sinn-

lichen, fast greifbaren Bildern auswirkt. Goethes Sprache schmiegt sich stets seinen Charakteren und den Situationen an, in der diese sich befinden. Daher der ständige Wechsel und die reiche Fülle seiner Formen. Der Hans Sachsische Knittelvers ist das beherrschende Grundmaß und gibt dem Ganzen den einheitlichen Stil. In ihm vornehmlich, in seiner schlichten, natürlichen, ungezwungenen Gebarung liegt die Wirkung naiven Daseins beschlossen, die von den Menschen des „Urfaust“ so überzeugend und überwältigend ausgeht.

Aber Goethe übernimmt den Vers des Meistersingers nicht wie ein Handwerker als totes, fertiges Instrument, sondern er belebt ihn mit eigenem Geist und Gemüt. Es wächst in seiner Künstlerhand und folgt, über das Platte und Gemeine hinweg, wozu es bestimmt zu sein schien, seiner Phantasie in alle ihre Höhen und Tiefen. Unbedenklich und unwillkürlich wirft er es auch zur Seite, wenn es versagt. Wenn Faust noch zu Anfang den Zuschauer in den einfachen Reimen über sein bisheriges Leben belehrt, so erhebt er sich zu breiteren Formen, um sein Inneres auszuströmen, und der Jambus löst den Knittelvers ab. Aber auch der Blankvers genügt dem Sturm der Gedanken und Gefühle nicht mehr, sobald der Erdgeist seine Nähe anzeigt und selber erscheint. Hier vermögen nur freie Rhythmen die dithyrambischen Ergüsse zu fassen. Tritt sodann der nüchterne Famulus herein, so sinkt die Flut der Empfindungen und Gesichte und mit ihr ebbt auch die hochtönende Form zu gelasseneren Maßen ab. Wiederum tragen jambische Zeilen das lehrhafte Gespräch, in der unregelmäßigen Zahl ihrer Hebungen und Senkungen vortrefflich geeignet, der selbstzufriedenen Weisheit Wagners wie dem mühsam gedämpften Unmut Fausts zu folgen. Erst in der Studentenszene kommt der Knittelreim wieder zu Ehren. Der kindliche Studiosus hat ihn entfacht, und ungemein bezeichnend drückt die schlichte Form sein unverdorbenes, frisches Wesen aus. Auch Mephistos derber Instruktion fügt sie sich schönstens an und hält auch noch seiner zynisch-geistreichen Be-

lehrung über die Fakultäten einigermaßen Stand, bis er „des Professor Tones satt“, den Teufel spielt und seine diabolischen Verführungskünste in ungehemmtem Jambenstrome, bald kurzgliedrig anspringend und züngelnd, bald langgliedrig sich windend und kriechend, entwickelt. Dem Naturalismus und Materialismus, der in der Szene lebt, kommt die Urwüchsigkeit der Goetheschen Jugendsprache besonders entgegen. Das Kapitel von der Frau Sprizbierlein ist ein Schwank für sich allein. Hier, und nur hier, wo der in Professorentracht verkleidete Teufel, gemein wie die Kost- und Logishalter unter den zünftigen Gelehrten in des Dichters Jugendzeit, den wißbegierigen Jünger nur dem Bauche frönen läßt, ist der Knittelvers in seiner alten, verachteten Bedeutung, in seiner Neigung zum Niedrigen, mit Bewußtsein angewandt, und Goethes Kiel entfallen Worte und Wendungen, wie sie ihm, dem Kenner auch der Hefe des Volkes, der Grobianismus und die Derbheit seiner Landsleute und Nachbarn, der Autochthonen vom Main und der Akademiker von der Lahn, eingegeben hatten. Nirgend treibt der Provinzialismus des jungen Dichters so übermütige Blüten wie hier.

In der dritten satirischen Szene verschloß sich das Rauf- und Saufbrüdertum der Auerbachsgesellen vorläufig jedem Metrum. Ihre Prosa ist die Sprache der Rüpel Shakespeares. Der Charakter der Satire bringt es mit sich, daß der Dichter sich hinter seine Figuren versteckt und sie nur als Masken gebraucht, um seine subjektiven Betrachtungen zu verhüllen. Der Famulus, der Student, die Zechbrüder dienen nur zum geringsten Teil der Förderung der Handlung, sie bilden eher ein retardierendes Moment, Ruhepunkte auf dem dramatischen Wege, wo der Dichter Umschau hält und Zustände beleuchtet, die mehr ihn selbst und seine Zeit angehen als seinen Helden. So gehören auch die nassen Knaben innerlich dem achtzehnten, nicht dem sechzehnten Jahrhundert an, und nur die überlieferten Zauberschwänke verbinden sie mit Faust und seiner Entwickelung. Ihr Ton ist ganz auf Spott und Hohn gestimmt; sie persiflieren alles:

sich selber, das heilige römische Reich und die Liebe. Wunderbar ist es, wie der Dichter in diesem Kulturbilde seine eigenen Zustände widerspiegelt und seine Herzenserlebnisse mit Lili in der Figur Siebels und in dem Rattenlied, seine ersten Erfahrungen mit dem Weimarer Hofe (vom Dezember 1774) in dem Gesang vom Floh verbirgt. Dieses Gelage mit seinen rohen Späßen und sentimentalen Anwandlungen ist ein Niederschlag aus Goethes Brausezeit, und in dichterischer Übertreibung wird hier die Laune des Kraftgenies und Bräutigams geschildert, wie sie sich, wechselvoll und in sich zerrissen, bei den ausgelassenen Zechereien geberden mochte, die der Frankfurter Poet mit seinen aristokratischen Reisegesellen in Mannheim und späterhin abhielt. „Gejauchzt bis zwölf" — heißt es einmal in seinem Tagebuch. Wir hören den Chor in Auerbachs Keller. Die Prosa, die hier herrscht, ist eine ganz andere als die in den letzten, furchtbaren Szenen waltende Sprache, weit gelassener und breiter als hier; es ist der Unterschied zwischen behaglichem Humor und jener Tragik, die den Dichter in seinen Geniejahren bedrängt.

In der Gretchentragödie, dem Gebilde, das ganz einheitlich und zusammenhängend vom Dichter geschaffen worden, ist der Knittelvers am strengsten gewahrt. Ganz natürlich fließt er aus der einfachen Welt der bürgerlichen Gestalten, in die der ritterliche Faust und sein höllischer Begleiter eintreten, und drückt vortrefflich das Wesen des naiven Mädchens, der rührseligen Witwe und des biederen Landsknechtes aus. Es ist die elementare Volkssprache, die sie sprechen. Der junge Dichter findet für ihre Gedanken und Gefühle stets den schlichtesten Ausdruck. Ungezwungen bewegt er sich in den mundartlichen Formen seiner fränkischen Heimat und in den Nachlässigkeiten ihrer Umgangssprache. Ja, auch sonderbaren Eigenprägungen begegnen wir, die der Dichter unbekümmert aus dem Munde seiner volkstümichen Geschöpfe fließen läßt. Reichlich verschwendet er die Kraftausdrücke seiner Sturm- und Drangzeit und gibt den Empfindungen, die seine Figuren innerlichst bewegen, stets die un-

gesuchten, ganz dem Augenblick entnommenen Worte. Noch walten bei ihm keine Rücksichten auf Metrum und Stil, noch vermeidet er keine Härte, keinen Mißklang — „der rasche und derbe Ausdruck des Gefühls" bedeutet dem Naturalisten der siebziger Jahre, dem gegen jeden Regelzwang revolutionierenden Sohn der „fordernden Epoche" alles. Die Entstehungsart der Dichtung, an der sich der junge Goethe, „ohne etwas davon aufzuschreiben, in einsamen Stunden ergötzt hatte", die aber dann „in den Hauptszenen gleich ohne Konzept hingeschrieben wurde", erklärt ihre Form: Es sind Improvisationen — freilich höchster Art —, die er in seinem ersten Faust-Manuskript mit nach Weimar bringt, der Ausfluß elementarer Schöpferkraft und einer Gesinnung, die das Handeln, auch das dichterische, auf eine „unmittelbare originelle Ansicht der Natur" gründete und die unerhörten Forderungen, die man in jener Periode an sich und andere stellte, am besten und kürzesten durch die „magische Gabe des Genies" zu leisten gedachte.

Das Fragment

Am 7. November 1775 traf Goethe in Weimar ein. Schon Ende des Monats las er seinen „halbfertigen" Faust, wie der Graf Friedr. Leopold zu Stolberg an seine Schwester Henriette schreibt, dem entzückten Hofe vor; im Anfang Januar des nächsten Jahres während eines Besuches bei Frau von Keller in Stetten bei Erfurt in Gegenwart Wielands, dessen Gedicht „An Psyche" begeisterungsvoll den glänzenden Eindruck von Goethes Persönlichkeit und die tiefe Wirkung seines „Faust" wiederstrahlt. Auch Einsiedel spricht sich in einer aus jenen Tagen stammenden Reimepistel über den neuen Gast und seine Rezitation aus:

> Paradirt (Parodirt?) sich drauf als Doctor Faust,
> Daß'm Teufel selber vor ihm graust.

Wenn man es hier nicht mit einer poetischen Übertreibung zu tun hat, so beziehen sich die Verse ohne Zweifel auf die

Szene „Trüber Tag. Feld", die wohl auch Böttiger meinte, als er in späteren, auf Mitteilungen Wielands beruhenden Aufzeichnungen von einem Auftritt „im Gefängnisse" sprach, „wo Faust so wüthend wird, daß er selbst den Mephistopheles erschreckt". In dem Umfang und der Fassung, worin Goethe dem Weimarer Kreise sein Originalmanuskript vortrug, ist sicherlich auch die Abschrift des Hoffräuleins von Göchhausen gehalten, die der Dichter der geistig regen Dame ebensowenig verweigert haben mochte, wie er Ende des Jahres 1777 seiner Mutter den „Faust" überließ. Ebenso gewiß ist, daß außer den kopierten Szenen noch unvollendete und skizzenhafte Teile, wie sie uns in einigen Paralipomena hinterlassen sind, zu jener Zeit vorhanden waren. Nochmals trat die Welt, aus deren Form und Sprache Goethes allererste Faustdichtung geboren wurde, in seinen Gesichtskreis, als er im Frühjahr 1776 in der fingierten „Erklärung eines alten Holzschnittes" und in den Knittelversen des Nürnberger Meistersingers „Hans Sachsens poetische Sendung" schrieb. Auch im Juli 1780 erfolgte eine Vorlesung des „Faust" vor dem Weimarer Herzog und fürstlichen Gästen aus Gotha, und im nächsten Jahre, an Goethes Geburtstag, wurde dem Dichter in einem chinesischen Schattenspiel gehuldigt, an dessen Schluß in feuriger Inschrift der Name „Faust" erschien, nach Karl Augusts Bericht „ein Stück des Nahmens eines Stückes von einem Stücke, welches das Publikum immer nur als Stück zu behalten leider befürchtet". Hiernach machten sich die Eingeweihten keine Hoffnung auf die Vollendung des Dramas. Die Arbeit am „Faust" ruhte anscheinend ganz und gar. Auch bezeugt der Dichter selbst in den Tag- und Jahresheften über die (im Jahre 1825 abgefaßte) Periode „bis 1780": „An allen vorgemeldeten, nach Weimar mitgebrachten unvollendeten Arbeiten konnte man nicht fortfahren; denn da der Dichter durch Antizipation die Welt vorweg nimmt, so ist ihm die auf ihn losdringende wirkliche Welt unbequem und störend; sie will ihm geben, was er schon hat, aber anders, das er sich zum zweiten Male zueignen muß."

In der Tat waren die ersten Weimarer „zehn Jahre", in denen sich Goethe aus der Dumpfheit seiner Jugend zur Besonnenheit seiner Manneszeit emporrang und sich selber gegenständlich wurde, der Vollendung einer Dichtung nicht günstig, die ganz und gar, wie er selber später zu Eckermann sagte, aus einem subjektiven und leidenschaftlichen Zustande hervorgegangen war. In der Stille aber begleitete ihn der „Faust", der an allen Lebensphasen teilnahm, auf seinem Entwickelungsgang, und es ist kaum denkbar, daß nicht die bedeutende Epoche, die er in jenen Jahren erlebte: der Übergang zur Selbstbetrachtung und die Hingabe an die objektiven Formen der Welt, eine Spur in seiner größten Konfession, seiner eigentlichen Generalbeichte, hätte zurücklassen sollen. Die Gestalten seines „Faust" verließen ihn nicht. Mitten in einer Abendgesellschaft der Herzogin Luise, im Februar 1782, in der es etwas bunt zuging, raunte ihm, wie er an Charlotte von Stein schreibt, Mephistopheles einige Anmerkungen leise zu, und der Bildhauer Darbes, den er im Jahre 1785 zu Karlsbad kennen lernte, bringt ihm die Figur des hinkenden Teufels, die am meisten der Ausgestaltung bedurfte, in lebhafte Erinnerung. Aber zur Fortführung seiner dichterischen Aufgaben kam es in Weimar bei der Zerrissenheit seines Innern und der zerstreuenden Fülle seiner Amtsgeschäfte nicht mehr.

Es bedurfte zunächst eines gewaltsamen Ruckes, eines äußeren Anstoßes, die unfertigen Arbeiten wieder in Angriff zu nehmen, als er im Sommer 1786 die erste echte Ausgabe seiner Schriften ankündigen ließ. In dem Göschenschen Prospekte, der in der Gestalt eines an einen Freund gerichteten Briefes Goethes erschien, ist ausgesprochen, daß ihn „nur eine unangenehme Notwendigkeit zu dem Entschluß bestimmte", den er „dem Publiko bekannt gemacht wünschte". Acht Bände sollten seine Arbeiten umfassen, worunter der siebente außer für zwei Akte des „Tasso" und das „moralisch politische Puppenspiel" auch für „Faust ein Fragment" vorgesehen war. Goethe hatte also damals keine

Hoffnung, weder den Tasso noch den Faust zu beendigen, wenn er sich auch im Schluß der Ankündigung und in einem späteren Brief an seinen Verleger keineswegs mit der fragmentarischen Ausgabe der vier letzten Bände zufrieden gab, sondern sein Möglichstes tun wollte, sie „interessant zu machen". Schon Ende des Jahres, in Rom, verwandeln sich seine „frommen Wünsche" in bestimmte Absichten, und im Januar 1787 geht er an die Schlußbände, um das, was er als Stückwerk versprochen, wenigstens als „anscheinendes Ganzes" zu liefern. Mit freierem Gemüt macht er sich an die Arbeit und hofft, daß man seinen Sachen künftig die Wirkung des klassischen Landes, „das Ultramontane", ansehen solle. Noch denkt er im Mai und Juni daran, im Herbst zurückzukehren, um in Frankfurt bei seiner Mutter seinen Plan auszuführen, aber schon muß er „mit Gewalt" an die vier letzten Bände; die anfängliche Arbeitsfreude ist verflogen. Er bleibt nun in Italien und erbittet sich, ganz dem Anschauen und der Aufnahme der Antike hingegeben, vom Herzog Urlaub bis Ostern, wo er seine erste (oder eigentlich, wie er hinzusetzt, seine zweite) Schriftsteller-Epoche zu schließen gedenke und den Faust „ausgearbeitet" zu haben hoffe. Die Fertigstellung seiner älteren Sachen bedeute ihm eine Rekapitulation seines Lebens und seiner Kunst; er sehe sich gezwungen, sich und seine jetzige Denkart, seine neuere Manier nach seiner ersten zurückzubilden und lerne sich so selbst, seine Engen und Weiten kennen. Im August klingt es auch wieder hoffnungsvoller: Faust soll auf seinem Mantel als Kurier die Ankunft des Dichters im neuen Jahre melden, im Oktober fühlt er sich, von Castel Gandolfo nach Rom zurückgekehrt, „in diesem Zauberkreise wieder wie bezaubert", und nicht weniger bilderreich heißt es im November, er hoffe, glücklicher als Sisyphus, die beiden Steine Tasso und Faust den Berg hinaufzubringen, im Dezember, er werde, um das letztere Stück zu vollenden, sich sonderbar zusammennehmen und einen magischen Kreis um sich ziehen müssen. In der Tat bedurfte es für den im Lande der Hesperiden

weilenden Dichter eines zauberhaften Aktes, um sich mitten in der heiteren Welt südlicher Formen in das düstere Reich seiner nordischen Gespenster zurückzuversetzen. Die Stimmung dazu will nicht kommen. Er fühlt keine Lust, „sich dem Teufel zu ergeben", immer steht ihm „der Berg Faustus vor der Nase". Aber im herrlichen Monat Februar des nächsten Jahres (1788) war ihm in dem Garten der Villa Borghese eine neue Szene zum „Faust" geglückt. Es ist, wie er Eckermann späterhin bestätigt hat, die Hexenküche. Schon im Jahre zuvor waren ihm in einer weiten Ideenverbindung mit dem Magnetismus „die Hexen eingefallen", jetzt spinnt er das Motiv aus, Briefe an seinen Pflegesohn Fritz von Stein und an Angelika Kauffmann aus den ersten Februartagen, worin er seine groteske Hauswirtschaft mit Hexenküchenfarben schildert und von einer sonderbaren, bald vorzulegenden „Zaubergeschichte" spricht, deuten auf die begonnene Arbeit.

Am 1. März lautet es in der „Italienischen Reise", in einem Berichte, dessen Brief-Original leider verloren gegangen ist: „Es war eine reichhaltige Woche, die mir in der Erinnerung wie ein Monat vorkommt. Zuerst ward der Plan zu Faust gemacht, und ich hoffe, diese Operation soll mir geglückt sein. Natürlich ist es ein ander Ding, das Stück jetzt oder vor fünfzehn Jahren ausschreiben; ich denke, es soll nichts dabei verlieren, besonders da ich jetzt glaube, den Faden wiedergefunden zu haben. Auch was den Ton des Ganzen betrifft, bin ich getröstet; ich habe schon eine neue Szene ausgeführt, und wenn ich das Papier räuchere, so dächt ich, sollte sie mir niemand aus den alten herausfinden. Da ich durch die lange Ruhe und Abgeschiedenheit ganz auf das Niveau meiner eigenen Existenz zurückgebracht bin, so ist es merkwürdig, wie sehr ich mir gleiche und wie wenig mein Inneres durch Jahre und Begebenheiten gelitten hat. Das alte Manuskript macht mir manchmal zu denken, wenn ich es vor mir sehe. Es ist noch das erste, ja in den Hauptszenen gleich so ohne Konzept hingeschrieben; nun ist es so gelb

von der Zeit, so vergriffen (die Lagen waren nie geheftet), so mürbe und an den Rändern zerstoßen, daß es wirklich wie das Fragment eines alten Kodex aussieht, so daß ich, wie ich damals in eine frühere Welt mich mit Sinnen und Ahnen versetzte, mich jetzt in eine selbstgelebte Vorzeit wieder versetzen muß." Wir besitzen kein anderes Selbstzeugnis zur Entstehungsgeschichte des „Faust", das so gewichtig und interessant, freilich auch so problematisch ist, wie dieses römische Dokument. Es zeigt uns in lebendigster Anschaulichkeit den Dichter brütend und in Betrachtung versunken vor seinem gealterten Werke. Es deutet weit zurück, bis in die ersten Anfänge des Dramas, und verlegt die Eingangsszenen, die Partien, die noch nicht „ausgeschrieben" waren (sicherlich in abgerundeter Berechnung), in das Jahr 1773 und es gibt mit der Schilderung des fragmentarischen „alten Kodex" die zuverlässigste Nachricht über dessen improvisierte Entstehung, eine Gewähr, die durch Goethes Äußerung gegenüber Eckermann (vom 10. Februar 1829) noch verstärkt wird: „Ich hatte ihn (den „Faust") auf Postpapier geschrieben und nichts daran gestrichen; denn ich hütete mich, eine Zeile niederzuschreiben, die nicht gut war und die nicht bestehen konnte." Zugleich eröffnet der Bericht vom 1. März eine Perspektive auf die Fortführung und Vollendung des Torso; Goethe spricht vom „Plan zu Faust", als von einer „Operation", die ihm geglückt zu sein scheint; und er stellt sich hoffnungsvoll eine gleichwertige Weiterarbeit vor, da er sich wieder im Besitz des „Fadens" dünkt, der die einzelnen Teile miteinander verbinden sollte. Am Ende des Monats bestimmt er den nächsten Winter zur „Ausarbeitung Fausts", zu dem er, wie er an den Herzog schreibt, eine ganz besondere Neigung fühle. Bald darauf setzte er das Erscheinen des siebten Bandes, der mit dem „Faust" die „große Girandel", das Schlußfeuerwerk, enthalten sollte, fest.

Aber mit diesem Vorhaben hatte es noch gute Weile. Zunächst galt seine ganze Arbeit der Vollendung des Tasso, wozu der Abschied von Rom und das Zerwürfnis mit Frau von Stein

die entsprechende Stimmung boten. Gleichwohl sammelt er im stillen für den Faust und setzt ihn wohl auch — in Gedanken — gelegentlich fort. So greift er im Juni auf der Rückreise in Nürnberg aus C. G. v. Murrs „Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten" dieser Stadt das Motiv des „scholasticus vagans", des fahrenden Scholasten, auf, das er später vom historischen Faust auf Mephisto übertrug, und auf dem gleichen, aus Goethes römischen Tagen stammenden Blatt, das eine Abschrift der Szene „Landstrase" enthält, sind noch zwei Paralipomena aufbewahrt, die unzweifelhaft einem Entwurf zum späteren Teufelspakte angehören. Man sieht also deutlich, um welchen schwierigen Punkt die Gedanken des Dichters hauptsächlich kreisen: Es ist die Einführung Mephistos und die Blutsverschreibung des Faust. Aber die Arbeit gedieh nicht über gewisse Bruchstücke hinaus. Im Juli 1789 will der Dichter den Faust als Fragment geben, „aus mehr als einer Ursache", wie er dem Herzog schreibt. Und dabei bleibt es auch. Anfangs November ist das Werk, nachdem es der Dichter seinen Freunden wiederholt vorgelesen hatte, „fragmentiert, das heißt in seiner Art für diesmal abgetan", oder, wie es in einem andern Briefe lautet, es ist dahinter „ein Strich gemacht". In der Tat schließt das Bruchstück mit einem Gedankenstrich hinter den letzten Worten der Domszene. Im Januar wird es an den Verleger Göschen abgeschickt und an Ostern erschien es unter dem Titel: „Faust. Ein Fragment" im siebenten Band der Schriften nach einer mittlerweile geänderten Anordnung zusammen mit den Singspielen: „Jery und Bätely" und „Scherz, List und Rache", sowie separat in sieben verschiedenen Ausgaben. Lips, Goethes römischer Genosse, hatte dazu den Titelkupfer (nach Rembrandt) gestochen. Nun erschien sich der Dichter erst als ein freier Mensch, nachdem dieses Unternehmen, wie er Karl August gestand, zu stark auf ihn gedrückt hatte.

Gewiß lag es zum Teil am fragmentarischen Charakter des „Faust", daß die Wirkung des genialen Werkes ausblieb; aber

die Zeitgenossen, die immer noch von den Tendenzen der Aufklärung beherrscht waren, konnten es in seinem unergründlichen Tiefsinn und mysteriösen Helldunkel wie in seiner naiven Kraft überhaupt nicht verstehen. Die führenden norddeutschen Organe standen ratlos vor dieser Offenbarung einer unerhörten Kunst; den Weißes, Eschenburgs und Konsorten fehlte für die incommensurable Dichtung jeder Maßstab. Nicolais „Allgemeine deutsche Bibliothek" verlangte vor diesem rohen, wilden und zusammenhangslosen Bruchstück schmerzlich nach der Vollendung des Lessingschen „Faust", dessen karge Teile im Jahre 1786 bekannt geworden waren. Die Jenaer Literaturzeitung fand den seltsamen Torso außer aller Theorie, ein unerklärliches Eigentum des Genies, und erblickte in Gretchen ein albernes, alltägliches Gänschen, das „nur" durch Natur, durch Unschuld und Weiblichkeit die Züge bald einer Madonna, bald einer Magdalena erhalte. Am Knittelvers stießen sich selbst so feinsinnige Kritiker, wie Schillers Freund Körner, der meinte, Goethes „Bänkelsängerton" habe ihn nicht selten zu Plattheiten verleitet, die das Werk verunstalteten. Nur wenige süddeutsche Zeitungen ahnten die meisterhafte Größe der Dichtung, und den Brüdern Schlegel erst blieb es vorbehalten, ihren Geist zu begreifen. Der jüngere zumal fand dafür die einzigen Wertmaße, er verglich den „Faust" mit Shakespeares „Hamlet" und mit Dantes „Göttlicher Komödie".

Was war nun alles in der Zeit, worin uns Arbeit an dem wieder aufgenommenen „Faust" bezeugt ist, d. h. in den beiden Jahren, die zwischen dem 1. März 1788 und Ostern 1790 liegen, an der ursprünglichen Dichtung geändert und gefördert? Und worauf zielte jener römische „Plan", worin bestand die „Operation", von der Goethe hoffte, daß sie ihm geglückt sei? Die Vergleichung des „Urfaust" mit dem „Fragment" ergibt in der Hauptsache folgende Resultate. Der Umfang der neuen Dichtung ist, trotzdem die Prosa- und Schlußszenen fehlen, etwas größer als der des Jugendwerkes. Das Prinzip, das die Umarbeitung durchgehends beherrschte und auch den Wegfall jener natura-

listischen Auftritte veranlaßte, ist: Veredelung und Vereinheitlichung, wie Goethe auch schon den ursprünglichen „Werther" gereinigt, erhöht, idealisiert hatte. Ihm diente vor allem die äußere Form, der Vers, der die seit der Italienischen Reise eingetretene Wandelung des Goetheschen Stiles am deutlichsten offenbart. Der Jambus, der auch die ursprüngliche Gestalt der „Iphigenie" und des „Tasso" ummodelte, tritt an die Stelle der Prosa und des Knittelverses. Wenn der Dichter zwar auch wenig an die älteren Teile rührt und hier auf die Einführung regelmäßiger Metren verzichtet, vielmehr Hebungen und Senkungen willkürlich wechseln und den Rhythmus in freier Weise umschlagen läßt, so ist er doch darauf bedacht, den Versen die Härte zu nehmen. Alles, was an den heimatlichen Dialekt oder an jugendliche Idiotismen streifte, das Derbe und allzu Sinnliche wird ausgemerzt, und an Stelle des Individuellen tritt das Allgemeine. Bis auf die Bühnenanweisungen erstreckt sich diese Stilisierung, und im Bestreben nach Glättung und Verschönerung des sprachlichen Ausdrucks wird hie und da der Sinn verwischt oder verschoben. Es macht den Eindruck, als ob es dem Dichter an manchen Stellen an Lust oder Muße gefehlt hätte, sich in gewisse, sinnliche Einzelheiten seiner alten Dichtung zu vertiefen, so, wenn er in der Eingangsszene irrtümlich den „Bücherhauf" anstatt des „Mauerloch" „mit angeraucht Papier besteckt" sein läßt oder wenn er in Marthens Garten die Frage Fausts an das die Blume zerpflückende Gretchen: „Was soll das? Keinen Strauß?" mißversteht und ihn sagen läßt: „Was soll das? Einen Strauß?" Offenbar überarbeitete der den älteren Partien seines „Faust" entfremdete Dichter diese Szenen mit großer Hast. Auch gehen die Änderungen, die er vornahm, nirgends in die Tiefe. Sie sind meist redaktioneller Natur und gehören wohl der letzten, bedrückten Zeit vor Abschluß des Fragmentes an. Einen völlig neuen, höchst wichtigen Teil erhielt dies aber mit einem Dialog zwischen Faust und Mephistopheles, der sogleich hinter dem Abgang von Wagner einsetzt. Auch er

ist nur Bruchstück. Sein Anfang fehlt, und die ersten reimlosen Verse wie die ihnen vorausgehenden Gedankenstriche zeigen an, daß hier etwas Unfertiges geboten wird und eine Kluft besteht — die „große Lücke“, wie sie Goethe später zu benennen liebte. Das Motiv, das der Dichter hier anschlug, war für das Verständnis des Ganzen und den Zusammenhang der Handlung zu bedeutsam, als daß er es völlig unterdrücken konnte; er wollte seinem Publikum wenigstens andeuten, wohin er zielte. Es ist ein Teil der Paktszene in Fausts Studierzimmer, den er der Öffentlichkeit preisgibt und der mit den jambischen Versen des Helden beginnt:

„Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
Und so mein Selbst zu Ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern.“

Unverkennbar knüpft der Dichter hier an die Erdgeistszene wieder an, deren Motiv im „Urfaust“ mit dem Verschwinden der „Flammenbildung“ verlassen worden war. Der Titane, der einst sprach:

„Ich fühle Muth, mich in die Welt zu wagen,
Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen,
Mit Stürmen mich herumzuschlagen,
Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen“,

der Vermessene, den der geschäftige Geist in seine irdischen Schranken zurückgewiesen, erhebt sich wieder im alten Trotz und fast mit den gleichen Worten und Bildern, wenn er nun der Menschheit „Wohl und Weh“ auf sich laden und schließlich mit ihr „zerscheitern“ will. Wir sehen, wo und wie der Dichter in jenen römischen Märztagen den verlorenen „Faden“ aufnimmt und fortspinnt. Aber er, der damals mit Staunen zu bemerken glaubte, „wie sehr er sich gleiche und wie wenig sein Inneres durch die Jahre und Begebenheiten gelitten habe“, ist doch ein

Anderer, Reiferer, Edlerer geworden. Und mit ihm sein Faust. Nicht mehr der Drang nach unbegrenzter Erkenntnis und göttergleichem Schaffen erfüllt ihn, sondern nach weltumfassender Erfahrung. Nicht mehr „Ebenbild der Gottheit" will er sein, sondern nur das Höchste und Tiefste der „Menschheit" will er in sich fassen, sein Selbst zu ihrem Selbst erweitern, ihre „Krone" erringen, wie er kurz darauf Mephisto erklärt. Das titanische Streben des einstigen Übermenschen ist nun ganz vermenschlicht. Es ist kein anderes als jenes, das den Dichter selbst in der Zeit erfüllte, da er das stürmische Ideal seiner Jugend in das seiner Mannesjahre verwandelte und ein anderes „geliebtes, dramatisches Ebenbild", seinen Wilhelm Meister, vom künstlerischen Dilettanten zum universellen Menschen aufsteigen ließ. Dieses Streben zum „Ganzen" mag des Menschen Kräfte übersteigen, aber es ist urmenschlich. Und Mephisto vertritt nur den Standpunkt der Vernunft, wenn er im weiteren Verlauf des Gesprächs den schwärmenden Faust auf die Bedingtheit der Menschennatur hinweist, seinen ins Unendliche schweifenden Geist und unbändigen Willen eindämmt mit den ernüchternden Worten des Hippokrates, die auch Wilhelm Meisters Lehrbrief enthält: „Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang." (Wie sorglos übrigens Goethe bei seiner Komposition verfuhr, erhellt daraus, daß er in der unmittelbar vorausgehenden Szene den Famulus Wagner die gleichen Worte brauchen läßt.) Auch Mephisto ist ganz Mensch, wenn wir ihn hier zum ersten Male vor uns sehen. Fausts humanes Wesen wirft auch auf ihn einen leichten Abglanz, und er dämpft seine dämonische Natur zu weltmännisch leichtem Spott, indem er den Phantasien seines Partners mit Gründen des Verstandes begegnet. Zwar bekennt er sich selbst als Teufel, als Abkömmling Luzifers, wie schon im „Urfaust", und es ist nur die alte Kosmogonie Goethes, wenn Mephisto sich und den Seinigen die Finsternis, der Gottheit den ewigen Glanz, dem Menschen aber den Anteil an beidem, den Wechsel von Tag und Nacht als Eigentum zuweist. Erst späterhin klärte

der Dichter diese Dämonologie in einer das ganze Werk umfassenden und exponierenden Himmelsszene völlig auf.

Überall, während des Gesprächs zwischen Faust und dem Teufel, bemerken wir das — fast krampfhafte — Bemühen Goethes, die Beziehungen seines Helden zum Überirdischen wieder aufzunehmen. So erscheint der Dialog nahezu als Rekapitulation der Erdgeistpartie. Wie dort Faustens „Sinne sich" zu neuen Empfindungen „erwühlen", so „dringen" sie hier nach dem Höchsten, und vernichtet bekennt hier wie dort auf das niederschmetternde Wort eines Dämons — „Du gleichst dem Geist, den Du begreifst" und „Du bist am Ende was Du bist" — der Himmelsstürmer, daß er dem Unendlichen nicht näher gekommen ist. Die müde Stimmung Fausts benützt der Dichter sehr geschickt zur Einleitung der Weltfahrt wie zum Auftreten des „Schülers", dessen Einführung ehemals noch nicht motiviert war. Auch hier gibt er ein Seitenstück zur Erdgeistszene, an deren Schluß als Kontrastfigur zu dem tiefernsten, gedemütigten Magus der „trockene Schwärmer" erschien. Mephisto übernimmt gewissermaßen die Rolle, die dort Faust gegenüber dem Famulus spielte, wenn er jenem das Fruchtlose seines bisherigen Lebens, die vergebliche Plage um das leere „Stroh" der Wissenschaft, vorhält. In der Zerknirschung über diese Wahrheit vermag der ermattete Faust den Studenten, der sich auf dem Gange vernehmen läßt, nicht zu empfangen, und Mephisto kleidet sich in seinen Rock, um sein teuflisches Spiel mit dem jungen Blut zu beginnen. Zuvor aber ergeht er sich in einer Betrachtung über Fausts Weg und Schicksal. Der kurze Monolog setzt voraus, daß Faust sich dem Teufel „übergeben" hat. Aber auch ohne diese förmliche Verschreibung, so folgert Mephisto, „müßte er doch zugrunde gehen" durch seinen titanischen Lebensdrang. Auch „unbedingt" ist er des Teufels Beute durch die Verachtung der Erkenntniskräfte, die er mit der beschlossenen Weltfahrt nunmehr betätigen soll. Mit Blend- und Zauberwerken soll er „belogen" werden, dann ist er moralisch ver-

nichtet; mit falschem Genuß soll sein ungebändigt vorwärts dringender Geist, sein übereiltes Streben „betrogen“ werden, dann ist der Unersättliche auch physisch verloren; denn er verschmachtet. „Er wird Erquickung sich umsonst erflehn.“ In beiden Fällen sieht der Teufel nur auf den äußeren Erfolg, nicht auf den inneren Sinn der Vorgänge — wir ahnen bereits den doppeldeutigen Inhalt des Bündnisses, dessen Wortlaut uns das „Fragment“ noch vorenthält. Auch hier ist also „der Faden wiedergefunden“. Faust hat sich, vom Erdgeist verschmäht und von Mephisto ernüchtert, dem Wissen abgekehrt und dem Leben in die Arme geworfen. Sein ferneres Dasein soll erweisen, weß Geistes er ist, ob er den höheren oder niederen Mächten dieser Welt gehört.

Nun erst, nachdem das eigentliche Thema des Stückes, der Kampf zwischen Faust und Mephisto, das Spiel um Gut und Böse, angesponnen ist, erhält auch die nachfolgende Schülerszene eine tiefere Bedeutung und eine mehr als satirische Beleuchtung. Auch hier handelt es sich um Wissen oder Leben, um Gottähnlichkeit oder Teufelsgefolgschaft. Die Szene ist in jeder Hinsicht auf ein höheres Niveau gehoben als im „Urfaust“. Schon äußerlich, in seiner Gewandung, tritt Mephisto würdiger auf als dort, wo er possenhaft, als die Karikatur eines Gelehrten, im Schlafrock und der Perücke erschien. Nunmehr ist jenes Attribut (neben der Nachtmütze) allein dem Famulus verblieben, und der Teufel kleidet sich in Fausts Talar und Barett. Erst jetzt wird Faustens Abkehr von den Fakultätswissenschaften voll verständlich, indem der Teufel vor dem wißbegierigen Studenten, der noch nicht zu einem bestimmten Fach entschlossen ist, nicht bloß, wie ehedem, Philosophie und Medizin, sondern auch Jurisprudenz und Theologie in seiner höhnischen und zynischen Art Revue passieren läßt. Jetzt erst verstehen wir ganz das „Ach“ und „Leider“ des Eingangsmonologs, den Schmerz und das Bedauern des um seine beste Zeit betrogenen Magus. Mit dem Wegfall der burlesken Betrachtung über Kost und Logis verliert

Mephisto auch den letzten Schimmer von Naivität und erscheint in seiner höchsten Diabolik, als der modernste und geistreichste aller Teufel, vor dessen kaltem, durchdringendem Blick sich der Mensch mit seiner eingebildeten Wissenschaft entschleiert und wieder dasteht in seiner alten Blöße, wie der verführte Adam, an den der Stammbucheintrag des höllischen Lehrers so bedeutungsvoll erinnert.

Der Schülerszene folgt ein Dialog zwischen Mephisto und Faust, der wieder in seinem Studierzimmer erscheint und mit der Frage: „Wohin soll es nun gehn?“ die vorher vereinbarte Weltfahrt einleitet. So ist auch die Verbindung mit dem nächsten Auftritt „Auerbachs Keller“ hergestellt, der im Urfaust unvermittelt neben der Unterredung mit dem „Studenten“ lag. Der Plan des Dichters hat sich hier verschoben. Während früher Auerbachs Keller, ganz wie die beiden anderen satirischen Szenen, mit der Eingangspartie eine Einheit darbot, und erst durch das kleine Stimmungsbild „Landstrase“, das dem Leipziger Zechgelage nachfolgt, die Reise Fausts und Mephistos angedeutet wird, so tritt dieser Abschnitt jetzt schon vor der Kellerszene ein, und diese erscheint als die erste Station auf der Weltfahrt. „Den schlepp ich durch das wilde Leben, durch flache Unbedeutenheit“, so hatte der Teufel in seinem Monologe, „Wir sehn die kleine, dann die große Welt“ in seinem Dialoge mit Faust gesagt. Nun wird das Programm sofort ausgeführt. In Auerbachs Keller erblickt Faust zum ersten Male die „kleine“ Welt, hier lernt er die „flache Unbedeutenheit“ recht eigentlich kennen. Nirgends sonst hat Goethe seinen „Plan“ so deutlich verraten als in den Worten Mephistos vor und nach der Schülerszene. Der Teufel spricht ihn geradezu aus, und seine Projekte bezeichnen den roten „Faden“, der sich durch die fernere Handlung hinziehen soll. Schon deutet die „große“ Welt, die er dem Faust in Aussicht stellt, auf neue Verhältnisse würdigerer Art: der Kaiserhof und Helena stehen dem Dichter wieder vor Augen, Bilder, die einst durch die anderen Motive seines Jugenddramas

verdrängt worden waren. Die alte Sage wird wieder lebendig in ihm, und so knüpft er auch an ein Stück der Überlieferung, Fausts Zaubermantel, an, wenn es nun gilt, den Helden zu entführen. Auch in dieser Verbindung lag eine Entdeckung des alten „Fadens". Trotz dieser archaistischen Reminiszenz, womit Goethe die Mythologie der Fabel bewahrt, gibt er seinem Teufel hier wie späterhin einen modernen Einschlag: „Ein bischen Feuerluft" — eine Erinnerung an die Montgolfiersche Verwertung des Leuchtgases vom Jahre 1783! — soll den Mantelflug unterstützen. „Ich gratuliere Dir zum neuen Lebenslauf," so bekräftigt Mephisto nochmals am Schluß der Szene die Epoche, die nunmehr für den Helden des Dramas beginnt. Schon aber hat sich zuvor ein anderes Motiv und damit eine Fortentwicklung der Handlung angekündigt: die Verjüngung Fausts. „Allein mit meinem langen Bart fehlt mir die rechte Lebensart," klagt dieser zweifelnd dem Gefährten vor der Reise — die Metamorphose in der Hexenküche und die Überleitung zur Liebesepisode wird vom Dichter vorbereitet. So greifen nun in sorgfältig erwogener Verkettung alle Teile, die im Urfaust unverbunden für sich bestanden: das Monodrama des Eingangs, die satirischen Szenen und die Gretchentragödie ineinander.

Die Veredelung des Faust, wie die Hebung des Niveaus der ganzen Dichtung — das materiale und das formale Prinzip des Italienischen Planes — zeigt sich vor allem in der gänzlich umgearbeiteten Szene „Auerbachs Keller". Der Vers, der ehedem nur in den ersten sieben Zeilen versucht worden war, wird nun festgehalten und durchgeführt. In jedem Betracht hat Goethe mit der Umgestaltung des einst so flüchtig und skizzenhaft hingeworfenen Produktes seiner naturalistischen Zeit eine Meistertat vollbracht. Das Metrum fügt sich leicht und graziös jeder Phase der an Stimmungsumschlägen so reichen Szene, der sprachliche Ausdruck ist überall so kraftvoll und zugleich so gemäßigt, an schlagenden Sentenzen und geflügelten Worten so ausgiebig, daß sich jetzt erst das wüste Gelage in das Bereich eines wahr-

haft weltbezwingenden Humors erhebt; die undeutlichen Anspielungen und Erinnerungen aus Goethes akademischer Periode sind getilgt und in allgemein verständliche Wendungen aufgelöst. Auch in dramatischer Hinsicht hat der Auftritt ungemein gewonnen. Die einzelnen Figuren sind schärfer individualisiert, die Stimmen besser verteilt und die Vorgänge steigern sich kunstvoll und doch lebendig bis zum Schlusse, der einst so dürftig und matt, fast nur die Bühnenvorgänge umschreibend, ausgeklungen war. Auch Mephisto und Faust sind andere geworden. Während der Teufel im Urfaust nur mit wenigen Einleitungsworten und Zwischenbemerkungen und hauptsächlich mit dem Flohlied hervorgetreten und nirgend sonderlich charakterisiert war, spielt er jetzt die Hauptrolle und gibt sich in seiner Eigenart, in der zwiefältig schillernden Weise, die dem Dichter des „Fragmentes" nun ein für alle Male feststand: halb Kavalier, halb Dämon. Hinter verbindlichen Formen verbirgt er die höllische Fratze, und den Pferdefuß verrät nur ein verdächtiges Hinken. Er ist es jetzt, der — als sein ganz natürliches Amt — die Wunder des Weinzapfens und der Verwirrung der Burschen vollbringt, und aus seinem Munde vernehmen wir nun die Zaubersprüche, die der Jugendentwurf noch nicht enthielt und die der neuen Szene erst den grotesk-diabolischen Anstrich verleihen. Faust aber tritt ganz in den Hintergrund, er überläßt als stummer Zuschauer den Hokuspokus seinem Gefährten, und die einzigen Worte, die er spricht: „Ich hätte Lust nun abzufahren," bezeichnen die Gefühle, die ihn während des ganzen Auftritts beherrschen. Die „lustige Gesellschaft", in die ihn Mephisto gebracht, die „leichte" Lebensart der glatten Burschen, die er ehedem selbst noch ergötzte, hat bei ihm nicht verfangen — der erste Versuch des Teufels, ihm „der Erde Freuden" zu vermitteln, ist an dem tiefen Ernst, der inneren Hoheit des veredelten Faust gescheitert.

Diese ablehnende Stimmung des Magus hält auch in der nächsten Szene, der „Hexenküche", an. „Mir widersteht das tolle

Zauberwesen" sind die ersten Worte, die der grimmige Faust hier zu Mephisto spricht, und noch heftigere folgen:

> Versprichst Du mir, ich soll genesen,
> In diesem Wust von Raserey?
> Verlang' ich Rath von einem alten Weibe?
> Und schafft die Sudelköcherey
> Wohl dreißig Jahre mir vom Leibe?

Der Hexentrank ist also, indem Faust mit Mephisto die Küche betreten hat, schon beschlossene Sache. Der Dichter hatte jedoch vorübergehend eine Szene geplant, die — vielleicht als Ersatz des kurzen Gesprächs „Landstrase" — von Auerbachs Keller zur Hexenküche überleiten sollte, eine Unterredung der beiden Reisegefährten, worin der altersmüde Faust, vom Gelage der Studenten herkommend, die Roheit der Jugend und deren elastisches Wesen gegen Mephisto verteidigt, worauf dieser ihm den Vorschlag des Verjüngungstrankes macht und dessen „Geschichte" beifügt. Diese Skizze ist zum Teil in der letzten Redaktion der Tragödie in jenen Versen ausgeführt worden, die die seltsame Tatsache erklären, warum nur die Hexe und nicht auch der Teufel den Trank zu brauen vermag. Das Fragment weiß von dieser Genesis nichts und begnügt sich nur mit dem ironischen Hinweis Mephistos auf die Bauernarbeit, nachdem Faust ein natürliches Mittel zu seiner Verjüngung verlangt hat. „Und hat ein edler Geist nicht irgendeinen Balsam ausgefunden?" setzt er hinzu. Dieses Wort charakterisiert den hochstrebenden, allen „abgeschmackten" Betrügereien des Teufels abgeneigten Helden. (Sehr bezeichnend und bedeutungsvoll kehrt das Wort: „abgeschmackt" in seinem Munde wieder.) Aber der Trank ist nicht zu umgehen. Der Dichter bedurfte eines magischen Motivs, um einen Widerspruch zu beseitigen, der zwischen dem alten, grübelnden Forscher der ersten Szenen und dem stürmischen, sinnlichen Freier der Gretchenpartie bestand. Faust mußte durch höllische Künste verjüngt werden. In den Volksbüchern fand Goethe keinen Anhaltspunkt für diese Prozedur, er mußte in

den eigenen Busen greifen und ähnliche Verwandlungsmythen herbeiziehen, zauberhafte Liebestränke, wie sie die Sagen aller Kulturvölker, zumal der nordischen, darboten. Das unmittelbare Vorbild gab ihm Shakespeares Macbeth, dessen vierter Aufzug die drei Hexen in dunkler Höhle um einen Kessel geschart, später um die hinzutretende Hekate vermehrt, aufzeigt. Höllenbreughel und Teniers sowie andere Niederländer, dem Dichter schon von Dresden her bekannt, lieferten die Farben und einzelne Motive.

Wiederum ging mit der Schöpfung dieser Gespenster- und Zaubergeschichte, die ihm unter dem südlichen Himmel gelang, deren wohlgetroffener „Ton" ihn tröstete und die, „geräuchert", wie er meinte, niemand aus den alten Szenen herausfinden sollte, ein eigenes, tiefes Erlebnis Hand in Hand und ist symbolisch mit ihr verwoben: Goethes innere Verjüngung in Italien, seine Verwandlung in den Sinnenmenschen. Abermals ein Zeichen, daß die Dichtung des „Faust" nur mit dem Leben ihres Erzeugers wachsen konnte. Italienische Eindrücke schimmern nun auch überall unter der nordisch gefärbten Oberfläche hervor: Das Lottospiel der Meerkatzen, die antikatholische Tendenz des Hexeneinmaleins, die klassischen Bilder der „Sibylle" und des „Cupido". Wie sehr aber der Dichter nunmehr über seinem Stoffe stand, zeigt die hohe Ironie, die über die ganze Szene ausgebreitet ist und dem Höllenspuk das eigentümlich versöhnende Gepräge gibt, jener groteske Humor, in den er alle Vorgänge und Personen taucht, mit Ausnahme des Faust, dessen düsterer Ernst und späteres Pathos sich von dem Narrenchor um so wirksamer abheben. Der ganze Hexenhaushalt wird lächerlich gemacht. Er erscheint wie eine übermütige Verkleidung der italienischen Wirtschaft, von der Goethe am 16. Februar 1788 an Fritz von Stein in lustigem, dem kindlichen Alter seines Pflegesohnes angepaßten Erzählertone schreibt: „Unsre Alte kocht, unser Alter (der Vater von Filippo) schleicht herum, die hinkende Magd schwätzt mehr als sie thut, ein Bedienter, der ein Ex-Jesuit ist, bessert die

Röcke aus und wartet auf, und das Kätzchen bringt viele Lerchenköpfe, die oft gegessen werden."

Der Hexentrank geht ohne alle Feierlichkeit und Dämonie vor sich, als possenhafte Zeremonie, unter Verspottung des Hokuspokus der infernalischen Ärztin, die ihn gebraut. Wiederum schwingt der Dichter, wie in den alten satirischen Szenen, die Geißel des Spottes über verkehrte Zustände der Zeit und Welt. Die närrischen Affen, die komischen Nachahmer der Menschen, sind ihm gerade recht, die kleinen Erdengötter zu parodieren. Im durchsichtigen Halbunsinn ihres höllischen Jargons spielen die Tiere mit der Weltkugel und Krone und gebärden sich als reimende Poeten. Mephisto gar ist der eigentliche Träger der Satire, der bewegende und leitende Geist der absurden Komödie. Zum ersten Male erblicken wir ihn in seinem Elemente, höchlichst ergötzt und angeregt durch die drolligen Geschöpfe, die seiner Herrschaft unterstehen. Er fühlt sich ganz als Souverän, dehnt sich behaglich auf dem lächerlichen Thron und spielt mit dem Wedel, als ob er ein Szepter hielte. Jetzt erst entfaltet er sein Wesen. Im Gespräch mit der alten, verbuhlten Hexe, als ihr Verwandter und doch ihr Herr, fühlt er sich wohl und läßt alle seine teuflischen Minen springen, so ausgelassen und geistsprühend, daß er mit Vorliebe sich selbst zum besten hält. In die tolle Verspottung der Welt, in die Verneinung und Umkehrung alles Bestehenden schließt sich der Teufel selber ein und führt mit seiner eigenen Persiflage das groteske Schauspiel der Hexenküche auf ihren Gipfel. Die moderne Beleuchtung, in die das Ganze gerückt ist und die jeden mystischen Schauder aufhebt, wirft auch auf ihn den erlösenden Schein:

> Auch die Cultur, die alle Welt beleckt,
> Hat auf den Teufel sich erstreckt.

Mit schalkhafter Selbstironie weist er das alte Teufelswesen, die unheimlichen Attribute von Hörnern, Schweif und Klauen von sich, den Namen Satanas ins Reich der Fabel und ist nur mehr Kavalier, im Schmucke seines roten Wammses und

der Hahnenfeder ein Baron wie andre auch. Fast harmlos läßt der Dichter in dieser Behandlung den Bösen und die Hölle erscheinen; aber sie birgt ein Requisit, das ihre Gefahren nicht vergessen macht.

In die grellen Töne der Hexenorgie klingt ein leidenschaftlich düsterer Ton. Er kommt von Faustens Seite. Während Mephisto mit den Tieren scherzt, steht er vor dem Zauberspiegel — wie Macbeth vor dem schicksalskündenden Hexenspiegel stand — und erblickt darin ein Weib mit allen Reizen verführerischer Schönheit, „den Inbegriff von allen Himmeln" — inmitten der Hölle. Noch bevor er den Hexentrank geschlürft hat, entzündet sich an seinem erwachten Schönheitsgefühl die Sinnlichkeit des Magus. „So etwas findet sich auf Erden?" Ein ergreifender Kontrast ist hier durch Goethes unvergleichliche Kunst geschaffen, zugleich ein Meisterzug getan, die Handlung zu fördern und den „Faden" weiterzuspinnen. Mitten in der Komödie der Hexenküche beginnt die Tragödie des Faust. In aller Stille läßt der Teufel das Zauberbild wirken, das den festgebannten Beschauer bis zur Grenze des Wahnsinns treibt. Nun erst tritt er in den Kreis der Hexe und leert die verhängnisvolle Schale. Seine Sinnenlust schlägt in lodernden Flammen empor, stürmisch begehrt er nach dem Spiegelbilde. Aber Mephisto, der schon zuvor versprochen hatte, ihm ein „Schätzchen auszuspüren", tröstete ihn nun damit, ihm bald „das Muster aller Frauen" leibhaftig zu zeigen. Die Begegnung mit Gretchen ist vorbereitet. In weiter Ferne aber taucht schon ein anderes Phantom auf: H e l e n a. Das Bild im vollen Spiegel war das der Griechin. Hatte man es nicht schon aus Faustens glühender Schilderung — „das schönste Bild von einem Weibe" — geahnt, so müßten uns Mephistos leise Schlußworte jeden Zweifel nehmen:

> Du siehst, mit diesem Trank im Leibe,
> Bald Helenen in jedem Weibe.

Und noch auf ein drittes, in größerer Nähe gelegenes Motiv

weist das Finale der Hexenküche hin. Mephisto verspricht der Zubereiterin des Trankes seinen Dank:

> Und kann ich Dir 'was zu Gefallen thun,
> So darfst Du mir's nur auf Walpurgis sagen.

Die Walpurgisnacht mit ihren Zerstreuungen tritt — hier zum ersten Male — in das Sehfeld der Faustdichtung.

Die Liebestragödie ist in ihrem ersten Teil, vor Gretchens Fall, vom Dichter nur wenig angetastet worden. Nur eine kleine, aber wichtige Änderung hat er vorgenommen. Im Urfaust deutete alles darauf hin, daß Gretchen von Anfang an in Faust den Bringer der Geschenke erblickte. Mephistos Worte, daß sie unruhvoll daheim sitze, Tag und Nacht ans Geschmeide und noch mehr an den denke, der es ihr gebracht habe, waren unwidersprochen geblieben — nunmehr werden sie Lügen gestraft. In der Szene „der Nachbarin Haus" frägt nämlich das unschuldige Kind auf Marthens Vorschlag, den Schmuck zuerst heimlich, dann nach und nach öffentlich anzulegen, ahnungslos: „Wer konnte nur die beiden Kästchen bringen?" und setzt furchtsam hinzu: „Es geht nicht zu mit rechten Dingen!" Der Dichter verstärkt mit diesem neuen Zug nicht nur ihre Scheu vor dem Teufel, sondern er läßt auch ihre Neigung zu Faust nicht sofort, sondern erst nach und nach aufkeimen. Er vermehrt das Gefühl keuscher Jungfräulichkeit. So spricht sie auch in der Gartenszene nicht mehr: „Bester Mann, schon lange lieb' ich Dich", sondern „Von Herzen lieb' ich Dich", und in dem Monolog am Spinnrocken heißt es nicht mehr in sinnlichem Naturalismus: „Mein Schoos! Gott! drängt sich nach ihm hin!", sondern: „Mein Busen drängt sich nach ihm hin." Man sieht: Auch auf Gretchen erstreckt sich, soweit dies möglich und notwendig war, Goethes Bestreben, zu veredeln. Er taucht ihre Liebe, wie die Fausts, in ein ideales Licht und entfernt von ihr alles, was ans Niedrige und Gemeine streifen könnte. In der Katechisationsszene setzt das bedeutungsvolle Gespräch zwischen Faust und Gretchen, bezeichnend für die Vertiefung, die ihr Charakter empfing, weit ernster ein

als früher. Während es im Urfaust voll naiver Einfalt begann: „Sag mir doch Heinrich!“ und dieser erwiderte: „Was ist dann“ — lautet es nun eindringlich und beteuernd: „Versprich mir, Heinrich“ — „Was ich kann.“ Im Dom finden jetzt nicht mehr die Exequien der Mutter Gretchens statt, und diese erscheint nicht mehr mit „allen Verwandten“, sondern „unter vielem Volke“. Offenbar war sich der Dichter bewußt geworden, daß im Urfaust ein Widerspruch chronologischer Art bestand zwischen dem Seelenamt, das für die Tote zelebriert wurde, und dem Frauenzustand, worin sich Gretchen befindet. Es mußte seit dem Zeitpunkte, da die Mutter „sich in die Pein hinüberschlief“, bis zum Momente der Domszene eine weit längere Frist vergangen sein, als sie ehemals angenommen worden war. Nunmehr ließ Goethe diese Beziehung ganz im Ungewissen, und in diesem Dunkel endigt auch das Fragment (das ja mit der Domszene schließt) weit stimmungsvoller, als wenn es die Frage nach dem unnatürlichen Tod der Mutter und den sich daraus ergebenden Folgerungen durch die alte Bestimmung allzu geflissentlich aufgeregt hätte. Auch hatte sich der Dichter vielleicht an der Bühnenweisung: „Alle Verwandte“ gestoßen; denn wo bleibt, so mußte man fragen, der Bruder? — und von Valentin wollte das Fragment nichts mitteilen. Sein Monolog vor Gretchens Haus, der im Urfaust auf die Domszene folgt, war nur ein Bruchstück der Episode seines späteren Auftritts und eignete sich als Torso in keiner Weise zum Abschluß des Ganzen. Die Prosaszenen „Trüber Tag“ und „Kerker“ aber unterdrückte Goethe aus stilistischen Gründen.

Die größte Veränderung erfuhr der Urfaust durch ein Einschiebsel, das der Dichter zwischen den Szenen „Am Brunnen“ und „Zwinger“ einfügte. Es ist der Auftritt: „Wald und Höhle“, der aus einem Monologe Fausts und einem unmittelbar folgenden Dialoge zwischen ihm und Mephisto gebildet wird. Hier liegt das eigentliche Problem des Fragments, das Kreuz der Ausleger. Was bezweckte der Dichter mit diesem nach Form und

Inhalt gleichbefremdenden Intermezzo? Wie fügt es sich in den „Plan" seines Stückes ein, von dem er in Italien sprach? Wann und wo ist es entstanden oder ausgeführt? Mitten in der Liebestragödie, die zuvor unaufhaltsam, mit stets gesteigerten Akzenten abfloß, erhebt sich nun ein Moment der Retardierung und Stagnation, innerhalb der leidenschaftlichsten Vorgänge ein Augenblick der Besinnung. Faust hat Gretchen nach ihrer Verführung verlassen und ist in die Einsamkeit geflüchtet. In Wald und Höhle hält er sich schon eine lange Zeit auf und schöpft nach dem Liebesrausch, allein mit sich und der Natur, aus diesem Wandel in der Öde neue Lebenskraft, ein nie gekanntes Glück. In einem Dankgebet an den Erdgeist strömt er seine Gefühle aus; denn dieser ist es, der sich ihm nun erschlossen hat, nachdem er ehemals dem Titanen, wie Gott dem Moses im brennenden Dornbusch, nur sein Angesicht im Feuer zugewendet hatte. Seine tiefsten Wünsche sind in Erfüllung gegangen. Im Mondlicht schwebt er, wie er einst ersehnt, mit Geistern um Bergeshöhle und badet sich in nächtlichem Taue gesund. Die Flucht ins weite Land ist ihm nun geglückt, die Natur hat ihn unterwiesen, die Seelenkraft ist ihm aufgegangen und damit das Verständnis für alles, was um ihn vorgeht und jemals geschah. Tief blickt er in sein eigenes Innere, wie in die Brust der Natur; die Geheimnisse der Um- und Vorwelt erschließen sich ihm.

Aber diese Götterwonne, die er nun erreicht hat, ist begrenzt durch das Menschengeschick, das er erfahren. Gereift, wie er ist, hat er den erhabenen Genius nicht nur in Natur und Geschichte, am Webstuhl der Welt und der Zeit, sondern auch in Lebensfluten erkannt. Er empfindet nun die schmerzliche Wahrheit, daß eine weite Kluft den Menschen von dem Himmlischen trennt, dem er sich einst in seinem Übermut so nahe dünkte und auch jetzt noch in geistigem Begreifen verwandt fühlt; das Los der Unvollkommenheit aller Erdgeborenen ist dem einstigen Übermenschen klar geworden. Er weiß jetzt, daß des Menschen Wesen gemischt ist aus höchstem Geist und gemeinster Sinnlichkeit.

Zweierlei Gaben hat ihm der erhabene Weltgeist verliehen: die Erkenntnis und die Begierde, Göttliches und Teuflisches; denn trotz der tiefen Einsicht in die Erniedrigung, die ihm die Gemeinschaft mit dem Verführer bringt, trotz der frechen Kälte, womit dieser die himmlische Mitgift in ihm vernichtet, ist er an Mephisto gekettet. Er kann ihn nicht mehr entbehren. Das Feuer, das in ihm glüht, seitdem er den Blick in den Zauberspiegel getan hat und der Sinnenmensch in ihm erwacht ist, entbrennt, vom Hexenmeister angefacht, stets aufs neue.

Wie um die Klage Fausts zu veranschaulichen, tritt nun der Versucher zu ihm, und der zweite Teil der Szene, das Zwiegespräch zwischen ihm und jenem hebt an. Mephisto sucht den Ungehaltenen mit allen Teufelskünsten zu Gretchen zurückzulocken. Er spielt zuerst den Gelassenen und erwidert dem barschen Gefährten in gleichem Tone; dann verhöhnt er seine jetzige Lebensweise, dieses überirdische Vergnügen, dem doch bald wieder das allzu irdische folgen würde. Mit seinen zynischen Worten trifft er nur das, was Faust sich selber eingestehen muß. Er durchschaut dessen zerrissenen Seelenzustand völlig und geht, ob seiner Entrüstung lächelnd, zum Angriff über. Er malt ihm Gretchens Sehnsucht aus und bringt dem Erregten ihre körperliche Erscheinung vor die Sinne. Immer ohnmächtiger wird Fausts Widerstreben. Seine Ausrufe klingen um so matter, je kühler und frecher der Teufel seine kupplerischen Schlingen legt, und schließlich gibt er sich ermüdet gefangen, als Mephisto ihn, kurz entschlossen, in Liebchens Kammer weist. Hier, an diesem Wendepunkte hat der Dichter mit großer Kunst einen Teil des Bruchstückes aus dem Urfaust angefügt, das dort auf Valentins Monolog folgte, den Schluß des Zwiegesprächs zwischen dem anfeuernden Mephisto und dem zögernden Faust, das die beiden auf dem nächtlichen Gange zu Gretchen führen, und hat es mit einer kühnen Änderung des Eingangs und einem kleinen Zusatz am Ende der neuen Lage angepaßt. Der Ausbruch der Verzweiflung des Faust ist jetzt, in der Verführungsszene, un-

streitig besser motiviert als ehemals vor Gretchens Tür und Kammer.

Wie kam nun Goethe dazu, in dieser Weise die einst so rapide abrollende Gretchentragödie zu unterbrechen? Man kann diese Frage zunächst kurz damit beantworten, daß dem Dichter des Urfaust über dem erschütternden Fall und Schicksal des Mädchens, das ihn selbst als vergrößertes und idealisiertes Spiegelbild eigenster Erlebnisse so tief ergriff, der Zusammenhang mit seinem Helden, der Gedanke der Weiterentwickelung des Faust verloren gegangen war. Auch hier galt es, den „Faden" wieder aufzufinden oder den abgerissenen neu zu knüpfen, ja, hier zu allermeist, wo es sich um die wichtigste Sache, die Förderung der Grundidee, handelte. Wohl war der neue Faust mit der Hexenküche erstanden, wo aber blieb die innere Einheit mit dem alten Magus und Wahrheitssucher, die doch nicht aufgegeben werden konnte, wenn nicht das ganze Mysterium in zwei völlig voneinander getrennte Teile zerfallen sollte, in eine Handlung vor und in eine andere nach der Verjüngung des Helden, in die Erdgeist- und in die Liebestragödie? Diese Verschmelzung erschien um so dringender, als der Dämon, der den geistigen Faust in den sinnlichen verwandeln sollte, noch nicht eingeführt und über den Sinn und Inhalt des Vertrags, den beide miteinander schließen sollten, noch nichts bekanntgegeben war. Der Titane der Erdgeistszene und der Genüßling der Hexenküche mußten vereinigt werden, der geistige und der sinnliche Mensch; aber in einer Weise, daß die Anfachung des wilden Feuers in seiner Brust der gleichen überirdischen Macht zugerechnet wurde, der er auch das hohe Glück der Erkenntnis verdankt.

Der Erdgeist ist es gewesen, der ihm den Himmel öffnete und die Hölle. Er gab ihm alles, worum er bat, wenn er auch, als er darum bat, noch nicht wußte, worin dieses „Alles" bestand. Nun weiß er es: Der erhabene Geist gab ihm zur Götterwonne das tiefste Weh, den teuflischen Gefährten. Diese Mischung

von Gut und Böse, so empfindet er nun, ist allgemeines Menschenlos. Der Dichter biegt die Verirrung des in der Gretchentragödie gefallenen und in tiefe Schuld verstrickten Faust in religiöse Stimmung um. Sein Held fühlt sich ganz in der Hand des Erdgeistes und ihm schüttet er in brünstigem Gebet sein übervolles Herz aus, in seinem Angesicht entlädt er sich alles Glücks und aller Trauer. Der Übermensch ist durch Erkenntnis und Erfahrung zum demütigen Menschen geworden. In dieser seelischen Verfassung ruft er den erhabenen Geist auch nicht mehr als jenes Wesen an, von dem er einst Unmögliches begehrte. Er begreift ihn nur noch mit seinem begrenzten Fassungsvermögen, und nur in diesen Schranken fühlt er sich ihm gleich. Wie er nun ist, so ist auch sein Gott. Zweifellos liegt hier, in dieser Sinnesänderung und Einkehr des Faust, wie in seiner nunmehrigen Auffassung des Erdgeistes eine Verschiebung früherer Vorstellungen. Faust wird, wie überall im „Fragment", entlastet und veredelt, und mit ihm wird sein Gott vergeistigt.

Nur in verändertem Sinne ist der erhabene Geist von „Wald und Höhle" der Erdgeist; er ist etwas Höheres. Er weist in seiner überirdischen Lenkung des Faust, in der schicksalsvollen Austeilung seiner Gaben, der guten wie der bösen, nach einer Vorsehung. Es ist nicht mehr allein jene Naturgewalt, die in Lebensfluten und im Tatensturm schafft und am Webstuhl der Zeit das lebendige Kleid der Gottheit wirkt, sondern es ist diese Gottheit selbst. Der Geist des Himmels hat sich dem Faust erschlossen, der Makrokosmus, den er einst vergeblich suchte, dessen „Zeichen" er nur erblickt hatte. Er ist ihm nun kein bloßes „Schauspiel" mehr, sondern er hat ihn erlebt. Sein inneres Toben hat er gestillt, sein armes Herz mit Freude gefüllt, die wirkende Natur ihm entschleiert, so daß alles sich zum Ganzen webt und Himmelskräfte harmonisch das All durchklingen. Vergleicht man den Erguß in „Wald und Höhle" mit dem Ausbruch der Gefühle, die den Magus beim Anblick des Weltzeichens ergriffen, so erkennt man, daß seine Sehnsucht nun erfüllt ist. Faust vermag im All

das ewig Eine zu schauen, Gott in der Natur. Sein Dankgebet ist der stärkste Ausdruck des Pantheismus. Der Dichter durfte den Erdgeist zum Himmelsgeist erhöhen; denn beide waren nach seiner alten Hierarchie auf das innigste verbunden. Beide, Himmel und Erde, „hängen an den Quellen alles Lebens“, nach denen Faust früher dürstete und die ihn nun getränkt haben. Der Erdgeist war der Vertreter Gottes und so wird er jetzt statt seiner angerufen. Und wie Mephisto sich schon nach Swedenborgscher Rangordnung als spiritus malus huius terrae dem Erdgeist einfügte, so ist er mit diesem auch im All enthalten, er ist die Beigabe zur Götterwonne. Der „Faden“ zwischen dem Titanen des Urfaust und dem Gottmenschen des „Fragments“ ist geknüpft — der Pantheismus Spinozas verbindet sie beide. Der „Plan“ Goethes zielte darauf, zu zeigen, wie der einstige Stürmer, trotz seiner Verwandlung in den Sinnenmenschen durch Mephisto und die Hexenküche, beruhigt und geläutert erscheinen könne.

In der Szene „Wald und Höhle“ wird die Rettung des Faust vorbereitet. Er strebt innerlich von Mephisto hinweg. Vor Abschluß des „Fragments“, das weder die Einführung des Teufels, noch den Vertrag mit Faust, noch die letzte Partie „Trüber Tag“ und „Kerker“ enthielt, wollte der Dichter in einer leidenschaftlichen Szene nochmals dartun, wie eigentlich das innere Verhältnis zwischen beiden beschaffen ist, was sie im Grunde miteinander zu schaffen haben. Mit stärkster Betonung wird gezeigt, daß die sinnlichen Regungen Fausts wahrer Natur widerstreben, daß sie von Mephisto erzeugt worden sind und stets aufs neue angefacht werden. Wiederholt wird auf die Hexenküche hingedeutet. Faust beruft sich auf ihre verführerische Zauberspiegelung — das „schöne Bild“ — als den Ursprung alles Übels, und Mephisto höhnt, daß ihm, trotz des Trankes, noch der Doktor im Leibe stecke. Faust fühlt sich „geplagt“, „ennuyiert“, in seinem „Glück“ gestört, wenn ihn der Teufel der Einsamkeit entreißen will. Die Sinnesfreuden, die er ihm

verschafft hat, befriedigen ihn so wenig, als die abgeschmackten Zerstreuungen der Hexenküche und von Auerbachs Keller. Im Grunde sind bisher alle Bemühungen Mephistos mißlungen; denn der Teufel kann die tiefsten Bedürfnisse einer faustischen Natur nicht begreifen und muß daher in seinen Mitteln irre gehen. Er glaubt ihn vom Kribskrabs der „Imagination" kuriert zu haben und doch ist er nur der „Intuition" verfallen; er hat ihm das „Leben" gerettet, aber er dankt es ihm nicht. Und nur seiner Schlangenlist und seinen verruchten Kupplerkünsten gelingt es, Faust wieder von seinem Wege abzulenken und Genüssen zuzuführen, die doch sein Herz mit Verzweiflung erfüllen. Faust ist, wie Gretchen, ein Opfer der Hölle. Er unterliegt einer dämonischen Notwendigkeit, gegen die er machtlos ist. „Du, Hölle, wolltest dieses Opfer haben" hieß es noch im Urfaust. Nun lautet es: „Du, Hölle, mußtest" ... Der Untergang und Zusammenbruch, den Faust für sich und die Geliebte voraussieht, ist die Schuld Mephistos.

Goethe „hoffte" in jenem römischen Brief, sein Plan, den er auch eine „Operation" nannte, solle ihm geglückt sein; er „glaubte" den durchgehenden Faden wiedergefunden zu haben. Hatte er sich in dieser Zuversicht nicht getäuscht? Wohl waren nun die satirischen Szenen innerlich mit der Haupthandlung verbunden, die Fahrt in die kleine und auch in die große Welt ward eröffnet, die Hexenküche brachte die Verjüngung des Magus und damit den Übergang zur Gretchentragödie, zugleich zeigte sie auf Walpurgisnacht und Helena, die Beziehung Fausts zum überirdischen Element war in dem Torso der Paktszene wieder aufgenommen, Mephisto zwar nicht eingeführt, aber in seinem Verhältnis zu Faust und zum Weltgeist näher beleuchtet, der Held durchgehends so gehoben und idealisiert, daß man auch ohne Kenntnis seines Vertrages mit der Hölle sehen mußte, wie sich seine edle Natur dem Teufel entwand und zu seinem wahren Selbst zurückstrebte. Die Frage war nur, ob die Szene, worin der Dichter diese Läuterung des Faust, dessen inneren Kampf

mit dem Bösen offenbarte, ob der Auftritt in „Wald und Höhle“ sich an der Stelle, wo er ihn angebracht hat — mitten in der Tragödie Gretchens, kurz nach ihrer Verführung —, organisch dem Ganzen einfügt. Diese Frage müssen wir verneinen, und um so bestimmter, als Goethe später selbst einsah, daß die Szene an falscher Stelle stand, daß eine Zeit der Sammlung und Selbstbesinnung des Faust unmöglich mit dem Stadium höchster Liebesleidenschaft zu vereinigen war und daß eine Flucht vor Gretchen, ein Verlassen des verführten Mädchens gerade dem Hauptzweck des Auftritts widerstrebte: den Helden in seiner inneren Lauterkeit zu zeigen. An diesem wichtigen Punkte war die „Operation“ des Dichters mißglückt.

Im Abstieg der Handlung stehend, mutet uns der Monolog „Wald und Höhle“ ganz verirrt an, wie ein erratischer Block, der sich aus ferner Alpenhöhe in eine fremde Landschaft geschoben hat. Er paßt nicht in die Phase der Entwickelung des Faust, worin wir ihn erblicken, in die Not sinnlicher Leidenschaft, die ihn, den Verführer Gretchens, überkommen mußte. Dieser Faust gehörte der Hölle der Begierde an und nicht dem Himmel der Erkenntnis. Im „Urfaust“ war er verloren, im „Fragment“ zeigt sich deutlich der Weg der Rettung. Dort war und blieb Faust nur der unbehauste Flüchtling, der zweck- und ruhelose Unmensch, der begierig-wütend dem Abgrunde zueilte, hier aber findet er, wenn auch nur eine Weile, Rast und Frieden. Was vermochte den Dichter dazu, diesen inneren Widerspruch bestehen zu lassen und uns einen Faust zu zeigen, der zugleich der Seligste und Unseligste der Menschen, halb Gottes, halb des Teufels ist? Die Lösung dieses Problems ist nicht in der Dichtung, sondern im Dichter selbst zu suchen. Die Station „Wald und Höhle“ liegt nicht auf dem Wege der Entwickelung des Faust, sondern auf dem Lebensgang Goethes.

Immer fühlte er sich eins mit seinem Helden, und darum mußte dieser sich auch mit ihm wandeln und verändern. Eine Zeit erschien, worin der Titanismus und auch die sinnliche

Leidenschaft des Dichters verbrauste und einer beruhigten Weltbetrachtung wie einer vergeistigten Liebe wich. Es war die Epoche seiner ersten Weimarer Jahre. Er lernt das tiefe Glück der Naturbetrachtung und der Intuition kennen, er findet sich nach dem dumpfen Suchen seiner Jugend zu klarem Schauen in die Wunder der Welt und seiner eigenen Brust gereift. Ein guter Genius, der Geist der Liebe, führt ihn, nach so vielen Verirrungen auf den rechten Pfad. Er hatte eine Himmels- und „Erdfreundin", wie er selbst sie nennt, gewonnen, die alle seine hohen Beschäftigungen — die Spinoza-Lektüre wie die Naturstudien — mit ihm teilt, alle seine Gefühle und Gedanken kennt und versteht. Sie war der „Engel", in dessen Armen die zerstörte Brust sich wieder aufgerichtet hatte. Frau von Stein ist in sein stürmisches Leben getreten und hat — seine Sonne, wie er sie selbst bezeichnet — das Chaos seines Innern erleuchtet und erwärmt. Es gibt ein symbolisches Zeugnis für diese große Wandlung, die er der Geliebten so oft, in immer neuen Wendungen seiner zärtlichen Liebe gestanden hat: Das Gedicht „Harzreise im Winter". Er war am 10. Dezember 1777 in einer Mondnacht auf dem Brocken, dem deutschen Teufelsberge, gestanden, der symbolischsten Stätte seines „Faust", neben Auerbachs Keller der einzigen, die durch Tradition oder Dichtung schon geweiht erschien, und er hatte, wie er am nächsten Jahrestage an Charlotte von Stein schrieb, „von dem Geist des Himmels viel verlangt, das nun erfüllt" sei. Es sind nahezu buchstäblich die Eingangsworte des Dankgebetes im Höhlenmonologe! Dieses tiefe, in den gleichzeitigen Briefen und in der winterlichen „Harzreise" mit biblischen Tönen verkündete Erlebnis sollte vorübergegangen sein, ohne daß das Gedicht, das am innigsten mit seiner Persönlichkeit verwachsen ist, das seine Entwickelungsstufen am deutlichsten aufzeigt — eben der „Faust" —, in irgendeiner Form und Weise eine Fortbildung und Förderung erfahren hätte?

Jener Hymnus ist an den Vater der Liebe, den Tröster der

Unglücklichen und Bedrückten, gerichtet, später an die Liebe selbst, die himmlische Beschützerin einsamer Dichter. Er lautet am Schlusse:

Winterströme stürzen vom Felsen
In seine Psalmen,
Und Altar des lieblichsten Danks
Wird ihm des gefürchteten Gipfels
Schnee behangener Scheitel,
Den mit Geisterreihen
Kränzten ahnende Völker.
Du stehst mit unerforschtem Busen
Geheimnisvoll offenbar
Über der erstaunten Welt
Und schaust aus Wolken
Auf ihre Reiche und Herrlichkeit,
Die Du aus den Adern Deiner Brüder
Neben Dir wässerst.

Vergleichen wir diese Verse mit dem Eingang des Monologs in „Wald und Höhle", so überrascht uns eine wunderbare Ähnlichkeit des Ausdrucks und Inhalts. Hier wie dort die gleiche Situation, der Dichter inmitten der nordischen, Thüringer Hochlandschaft: Mondnacht, Sturm, Fichtenwald und Felsenwände. Nur, daß das, was dort bloß Wunsch ist, hier in Erfüllung ging. Was in der „Harzreise im Winter" dem Dichter noch gegenständlich gegenübersteht, das fühlt er jetzt selbstschöpferisch in seinem Innern nach. Noch steht ihm dort der gespenstische Berg „mit unerforschtem Busen", wenn auch „geheimnisvoll offenbar" vor Augen, während der Dichter des Monologs „in die tiefe Brust der Natur" wie in den Busen eines Freundes schaut; noch erhebt sich dort der Gipfel „über der erstaunten Welt", indes dem Dichter des Faust weit mehr als „kalt staunender Besuch" erlaubt ist, noch sind die stummen Gebilde der Natur dort nur sich selbst verwandt und verständlich, und „Brüder" sind nur die Berge sich selbst, während hier der Mensch überall, „im stillen Busch, in Luft und Wasser" seine „Brüder" erkennt; und während dort die „Geisterreihen ahnender Völker" dem Beschauer immer noch gespensterhaft er-

scheinen, sind ihm hier „der Vorwelt silberne Gestalten" lindernd innig vertraut. Mit gefühlloser Majestät schaut dort der Teufelsberg, wie der Satan des Evangeliums, „aus Wolken auf die Reiche und Herrlichkeit der Welt", indes der Dichter seinen Faust zum liebreichen König der „herrlichen Natur" werden läßt.

Diese Anklänge des Monologs an die „Harzreise im Winter" sind so deutlich und bedeutend, daß sich die Vermutung zu höchster Wahrscheinlichkeit erhebt, daß die Konzeption des Faustischen Selbstgesprächs im Anschluß an den Hymnus des Jahres 1777 erfolgte und nicht erst, wie fast allgemein angenommen wird, in Italien. In der gleichen Form der freien Rhythmen, in die sich die reimlosen Jamben des Monologs unschwer wieder auflösen lassen, mochte der Hymnus an den Erdgeist im „Urkodex" gelegen sein; vielleicht auch schon in jener „rhythmischen Prosa", d. h. in den unvollkommenen Jamben, wie die erste Iphigenie, die beiden Tasso-Akte und der Elpenor. Die Naturbetrachtung und Weltanschauung, die er voraussetzt, die durch das Glück der Intuition befriedigte Stimmung, die er atmet, alle diese Errungenschaften sind dem Dichter schon in den ersten Jahren seines Thüringer Aufenthalts zuteil geworden. Das Interesse für den Bergbau, mineralogische, botanische, morphologische Studien führten ihn in das Innere der Natur und ließen ihn das Grundgesetz der Einheit alles Geschaffenen, die stufenweis fortschreitende Entwicklung der Organismen erkennen. In einer Rückschau: „Geschichte meines botanischen Studiums" hat er niedergelegt, daß er diese Einsicht seiner Weimarer Epoche verdankte und daß sie in Italien und Sizilien durch das Anschauen neuer Gegenstände und das Gewahrwerden einer übersinnlichen Urpflanze nur befestigt und vervollkommnet wurde. Die Verwandtschaft der Kreaturen, die „Reihe der Lebendigen", seiner „Brüder", war dem forschenden Dichter längst aufgegangen, bevor er die Alpen überschritt. Auch der „Vorwelt silberne Gestalten" deuten nicht erst auf eine Zeit, wie die römische, wo er die „allzustrenge Betrachtung" der Geschichte und bildenden

Kunst durch den Genuß der Natur unterbrechen mußte, sondern in jene Weimarer Tage, wo sich die Poesie mit der Natur verband, in den deutschen Norden, wo dem Dichter „von Felsenwänden, aus dem feuchten Busch" die mythischen Figuren aufschwebten, die in seiner Einbildungskraft Leben gewannen.

In Italien hat Goethe nur die „Hexenküche" gedichtet. Zu weiterer Arbeit am „Faust" kam es dort nicht. Er hatte für die Ausgabe seiner Schriften die Iphigenie und seine Singspiele umgearbeitet, den Egmont vollendet, an seinen kleinen Gedichten „gebosselt". Nun beschäftigte ihn vor allem der Tasso, der ihn auch nach der Rückkehr von Italien, bis in den Juli 1789 hinein, festhält. Am fünften dieses Monats ist er zum fragmentarischen Abschluß des „Faust" entschlossen, und nun bleibt ihm zur Ausführung dieses Vorhabens nur die Zeit bis zum 2. November, wo „hinter Fausten ein Strich gemacht wird", eine Spanne, die zudem durch die Expedition der noch ausstehenden Stücke an Göschen und Pläne, wie „der Groß-Cophta", ausgefüllt wird. In dieser Frist muß die Arbeit am „Fragment" vor sich gegangen sein. Sie bestand außer kleinen Zutaten und formellen Verbesserungen in der Hauptsache in dem Bruchstück der Paktszene, Mephistos Auftritten vor und nach der Schülerszene sowie dem Monolog und Dialog von „Wald und Höhle". Der erstere wurde in das Versmaß umgegossen, worin auch der — freilich gereimte — Torso der Paktszene beginnt, in fünffüßige Jamben, das klassische Metrum der Iphigenie und des Tasso. Nun galt es, das Peinlichste zu leisten: den folgenden Dialog und seine Verbindung mit dem Selbstgespräch des gotterfüllten Faust. Goethe brauchte nur in den eigenen Busen zu greifen, nur ein persönliches Erlebnis symbolisch auszugestalten, um diese letzte Arbeit zu vollenden.

Wieder war er in einer trostlosen Lage, wie einst nach seiner Rückkehr von der Schweizerreise gegenüber Lili. Auch jetzt fand er eine Geliebte vor, deren Glück er zertrümmert hatte durch eine Flucht, die er aus „Vernunftgründen", in der Absicht, sein

Selbst zu retten, unternommen hatte. Auch das Wiedersehen mit Charlotte von Stein war „ein unleidliches Fegefeuer, ein Vorhof der Hölle", sein Zustand um so verzweifelter, als er der Freundin eine neue Leidenschaft zu verheimlichen hatte: sein Verhältnis zu Christiane Vulpius. Wiederum wird er sich selber gegenständlich und sieht sich in zweierlei Gestalt vor seinem inneren Auge, als den einst tiefbeglückten Empfänger einer geistigen Liebe, die wie sein guter Genius aus Himmelshöhen zu ihm herabstieg, und als den nun gottverhaßten Flüchtling, der in „Tollheit, Angst und Graus" das Ende erwartet. In einem furchtbaren Aufruhr der Gefühle empfindet er den schneidenden Gegensatz vergangenen Seelenfriedens zum jetzigen Sinnenrausch. Als Charlotte seine Verirrung entdeckt hatte, beschwört er sie, seinen ehemaligen Schutzgeist, mit den flehenden Worten: „Hilf mir selbst, daß das Verhältnis, das Dir zuwider ist, nicht ausarte, sondern stehen bleibe, wie es steht." So empfindet er selbst seine neue Leidenschaft als eine Schuld und steht zwischen den beiden Frauen, wie der von einem Dämon hin- und hergerissene Faust, der sich mit allen Kräften seiner edlen Seele an seinen guten Genius wendet und dessen Sinne doch von dem Bösen nicht lassen können. Was hatte der Dichter, vor seinem Abschied von Rom, von der Heimat, von den Freunden, von sich selber erhofft, und wie fand er alles nun! „Lassen Sie mich", so hatte er dem Herzog geschrieben, „an Ihrer Seite das ganze Maß meiner Existenz ausfüllen und des Lebens genießen; so wird meine Kraft, wie eine neu geöffnete, gesammelte, gereinigte Quelle von einer Höhe, nach Ihrem Willen leicht dahin oder dorthin zu leiten sein." Zurückgekehrt aber sieht er „durch des Herzogs äußeres Verhältnis und durch andere Kombinationen alles inkonsistent und folgenlos". Die Quelle seiner Kraft schließt sich, zersplittert sich, wird getrübt durch seine und Anderer Schuld. Der in Italien geistig Verjüngte ist dort auch wieder in die Sünden körperlicher Verjüngung verfallen, seine „Studentenader" regt sich nochmals, wie er dem fürstlichen Freunde gestand.

Die hohe Intuition des Erdgeistes endet mit dem Sinnengenuß des Hexentrankes. Faust, der Erdentrückte, ist wieder der Knecht der Materie, auf dem Wege zum Weibe, er taumelt von Begierde zu Genuß. So geht durch die Macht des Eros Hohes und Niedriges chaotisch ineinander über. Wie einst der Monolog von „Wald und Höhle" in Thüringen erlebt war, so liegt auch seiner Erneuerung, wie dem mit ihm verschmolzenen Dialoge zwischen Faust und Mephisto eine persönliche Erfahrung schmerzlichster Art zugrunde. Der „Faust" blieb auch in seiner fragmentarischen Gestalt, ja, wo so vieles zusammengedrängt oder unterdrückt werden mußte, in dieser Form erst recht Goethes Lebensdichtung. Er hatte wieder einmal „seine verklungenen Leiden als Drama verkehrt", wie er ehemals der Weimarer Geliebten, am 8. August 1776, über den von ihr erfüllten und eingegebenen „Falken" gebeichtet.

Die Vollendung (der Tragödie erster Teil)

Die Wiederaufnahme des „Faust" in Italien und seine Fortsetzung nach der Rückkehr bedeutete für den Dichter eine gewaltsame Anstrengung. Die Dichtung floß nicht mehr frisch und unmittelbar aus seinem Innern, sondern sie mußte durch den Druck der Überlegung gefördert werden. Es bedurfte eines künstlichen Planes, um die überall abgerissenen Fäden fortzuspinnen und der Handlung eine einigermaßen einheitliche Entwickelung zu sichern. Goethe war seinem Werke innerlich entfremdet. Nur in einem Augenblick glücklicher Inspiration konnte er in Rom der Selbsttäuschung verfallen und über die „merkwürdige" Tatsache erstaunen, wie sehr er sich gleiche und wie wenig sein Inneres durch Jahre und Begebenheiten gelitten habe. Längst hatte Sturm und Drang in ihm ausgetobt und weit lag die Zeit, da er die Gretchentragödie erlebt hatte, hinter ihm. In Italien fand er sich selbst, als Künstler, wieder. Hier erst überwand er den Subjektivismus seiner Jugend und ersten Mannes-

jahre, wie er sich etwa noch in „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung“ ausgesprochen hatte, die bloße Nachahmung der Natur. Hier streifte er jede Phantasterei und Manier von sich ab. Die reine Hingabe an die Gegenstände, an die klaren Formen der südlichen Welt und die Gestalten der Antike, zeitigte seine ganz objektive Betrachtungsweise, seinen Blick für das Typische, seinen hohen Stil. Er entzieht sich allen „chimärischen Vorstellungen des Nordens“ und erkennt, daß seine „titanischen Ideen nur Luftgestalten waren, die einer ernsteren Epoche vorspukten“. Und diese Phantome sollte er in seinem „Faust“ wieder beschwören! Nur durch eine äußere Veranlassung zur Fortsetzung des Gedichtes bestimmt, hatte er auch nur vorübergehend eine „ganz besondere Neigung“ zu seiner Ausarbeitung verspürt, um es sodann „aus mehr als einer Ursache“ als Fragment herauszugeben. In dieser Gestalt war es für Goethe vorläufig abgetan. Wieder mußte er von außen her an die große Aufgabe, die seiner harrte, an die Wiederbelebung des begrabenen „Faust“ erinnert werden.

Im Jahre 1794 war ihm endlich Schiller nahe gekommen. Was Goethe bisher von diesem getrennt und die Verbindung mit dem in räumliche Nachbarschaft gerückten Dichter immer wieder gehindert hatte, war gerade das, was ihn selber innerlich von seinem „Faust“ schied: der ungebändigte Naturalismus von Schillers dramatischen Jugendwerken, in die Goethe selbst noch den „Don Carlos“ einschloß. Auch das Bekenntnis zur Kantschen Philosophie, die zwar das Außerordentliche seines Wesens, das Gefühl höchster Freiheit und Selbstbestimmung in Schiller entwickelt hatte, ihn aber, wie Goethe meinte, gegen „die große Mutter undankbar“ erscheinen ließ, gegen die Natur, die ihn gewiß nicht stiefmütterlich behandelte, machte Goethe zu seinem Geistesantipoden. Erst ein zufälliges Gespräch über die Metamorphose der Pflanzen nach einer Sitzung der Jenaer naturforschenden Gesellschaft, die sie beide zugleich verließen, ein friedlicher Streit über Idee und Erfahrung, „besiegelte den

Bund zwischen Objekt und Subjekt", zwischen dem Realisten und Kantianer. Mit der Lebensklugheit und Lebensart, worin Schiller, wie Goethe neidlos anerkannte, diesen übertraf, spinnt jener die angeknüpften Beziehungen weiter und fordert den Weimarer Nachbar zur Mitarbeit an den neugegründeten „Horen" auf. Bald erschließt er zugleich mit der meisterhaften Darlegung des Entwicklungsganges Goethes dem nun völlig Gewonnenen sein eigenes Inneres. Schiller trifft genau den Punkt, an dem Goethes Geist und Dichtweise damals angelangt war, wenn er von dem Gegensatz zwischen dem griechischen Genie und der nordischen Schöpfung spricht, in die jenes hineingeboren worden sei, und die es von innen heraus, auf rationalem Wege, zu überwinden trachte. Mit der größten Sorgfalt und der stillen, aber enthusiastischen Freude, einen seiner kritischen Geisteskräfte würdigen Gegenstand gefunden zu haben, verfolgt er jetzt die Werke Goethes.

Schon am 29. November kommt er auf den Faust, den er nur aus dem „Fragment" kannte, und schreibt: „Mit nicht weniger Verlangen würde ich die Bruchstücke von Ihrem Faust, die noch nicht gedruckt sind, lesen; denn ich gestehe Ihnen, daß mir das, was ich von diesem Stücke gelesen, der Torso des Herkules ist. Es herrscht in diesen Scenen eine Kraft und eine Fülle des Genies, die den besten Meister unverkennbar zeigt, und ich möchte diese große und kühne Natur, die darinn athmet, so weit als möglich verfolgen." Endlich hatte Goethe für sein Werk den kongenialen Beurteiler gefunden, der für die herkulische Größe und Gewalt des Torso die richtige Empfindung und Einsicht besaß und mit allen Fibern seiner Seele danach dürstete, tiefer in den Sinn des Ganzen einzudringen. Aber der Dichter weicht aus: „Von Faust kann ich jetzt nichts mittheilen; ich wage nicht das Packet aufzuschnüren, das ihn gefangen hält. Ich könnte nicht abschreiben, ohne auszuarbeiten, und dazu fühle ich mir keinen Muth. Kann mich künftig etwas dazu vermögen, so ist es gewiß Ihre Theilnahme." Schiller konnte hier einen

Zustand seines neuen Freundes kennen lernen, auf den ihn dieser schon beim Beginne ihrer näheren Bekanntschaft vorbereitet hatte, „eine Art Dunkelheit und Zaudern", über die er nicht Herr werden konnte, obgleich er sich ihrer deutlich bewußt war. Aber Schiller läßt nicht nach. Durch Frau v. Kalb, die etwas davon wußte, äußerst begierig gemacht, bittet er schon am 2. Januar nächsten Jahres (1795), ihm einige Szenen aus dem Faust zu hören zu geben. Goethe scheint ihm in der Tat während seiner Besuche zu Jena, im Januar oder im Frühling, allgemeine Mitteilungen über den Plan des Ganzen gemacht zu haben, wie aus einer Antwort Wilh. v. Humboldts auf einen leider verloren gegangenen Brief Schillers zu schließen ist, in der es heißt: „Für die ausführliche Nachricht von Goethes Faust meinen herzlichsten Dank. Der Plan ist ungeheuer; schade nur, daß er eben darum wohl nur Plan bleiben wird." Zweifellos deutet die „Ungeheuerlichkeit" des Planes in eine große Perspektive, in ferne Partien, die später dem zweiten Teil der Tragödie zugewiesen wurden. In dieser Spannweite übertraf er den italienischen, der sich nur mit Einzelheiten des künftigen ersten Teiles und ihrer inneren Verbindung befaßte. Goethe nannte diesen von Schiller erwähnten Plan später auch „nur eine Idee", also etwas ganz Allgemeines. In Gedanken setzt der Dichter seine Arbeit am „Faust" nun fort. Am 17. August verspricht er für Schillers Horen, „wenn es möglich wäre, etwas vom Faust". „Mit diesem letzten", so fügt er hinzu, „geht mir's wie mit einem Pulver, das sich aus seiner Auflösung nun einmal niedergesetzt hat; so lange Sie daran rütteln, scheint es sich wieder zu vereinigen, sobald ich wieder für mich bin, setzt es sich nach und nach zu Boden." Von dem nächsten Jahre 1796 berichten die — freilich erst in Goethes Greisenalter verfaßten und sehr summarisch registrierenden — Annalen, das unablässige Tun und Treiben, das zwischen Schiller und ihm stattgefunden, die entschiedene Lust, das Theater kräftig zu beleben (dessen Direktion Goethe seit 1791 übernommen hatte), habe ihn an-

geregt, den Faust wieder vorzunehmen, wenn auch diese Bemühungen die Dichtung vom Theater mehr entfernt, als ihm genähert hätten.

Um den Faust theaterfähig zu machen, bedurfte es vor allem der Ausfüllung der großen Lücke zwischen Wagners Abgang und der Unterredung Fausts mit Mephisto, d. h. der Einführung des Teufels und des Abschlusses seines Bundes mit dem Magus. Sicherlich nahm Goethe an diesem Punkte seine Arbeit wieder auf. Otto Pniower hat es bis zu einem hohen Grade wahrscheinlich gemacht, daß der Dichter, auf den wohl gewiß auch das Xenion: „Schinks Faust" des im nächsten Jahre veröffentlichten Musenalmanachs zurückzuführen ist, einige Anregungen von dem 1796 im „Berlinischen Archiv der Zeit und des Geschmacks" abgedruckten dramatischen Entwurf Joh. Friedr. Schinks: „Doktor Fausts Bund mit der Hölle" empfing. Hier zuerst fand er Phantasmagorien und Geisterchöre, wie er sie in den beiden Szenen „Studierzimmer", durch Mephisto veranlaßt, eingreifen läßt. In der gleichen Zeitschrift war auch schon im November 1795 der von Schink verfaßte „Prolog zu einem dramatischen Gedicht: Doktor Faust" erschienen, worin Mephistopheles dem von seinen Teufeln umgebenen Satan Bericht erstattet. Trotzdem Goethes „Prolog im Himmel" andere szenische Voraussetzungen hat und, wie der Dichter selbst zu Eckermann am 18. Januar 1825 äußerte, die Exposition seines „Faust" mit der des Hiob einige Ähnlichkeit besitzt, kann die Art, wie bei Schink Satan und Mephisto von Faust sprechen — nach Pniowers einleuchtender Schlußfolgerung — im Dichter die Erinnerung an die alttestamentliche Szene geweckt und seine Phantasie zu einer anderen Kombination in Bewegung gesetzt haben. Gerade den Bemühungen Goethes, den „Faust" dem Theater zu nähern, kommen solche Wahrnehmungen, wie er sie bei Schink machte, entgegen, handelte es sich doch vor allem darum, für das Mysterium eine „Exposition", eine Einleitung zu schaffen, die den Zuschauer über Sinn und Zweck des rätselhaften Ganzen aufklären konnte und dem krausen, wider-

spruchsreichen Stücke dadurch eine Einheit verlieh, daß sie Anfang, Verlauf und Ende durch eine alles beherrschende Idee verknüpfte.

War es so dem Dichter darum zu tun, das Publikum innerlich seinem Werke näher zu bringen, so war der Theaterdirektor darauf bedacht, auch einen äußeren Kontakt zwischen dem seltsamen Stück und den Hörern herzustellen. Schon in Italien hatte ihn Cimarosas Oper: „L'Impresario in angustie" ungemein ergötzt, ein Intermezzo, das die Nöte eines wandernden, vom Personal und Gläubigern bedrängten Theaterunternehmers zum Gegenstande hat. Im Jahre 1792 brachte er es in Vulpius' Bearbeitung unter dem Titel „Theatralische Abenteuer" mit eigenen lyrischen Zutaten auf die Bühne. Bereits im Jahre zuvor hatte er in Forsters Übersetzung Kalidasas „Sakontala" kennen lernen, deren Prolog nach der Art indischer Dramen aus einem Gespräch des Theaterdirektors mit einer Schauspielerin besteht, einer Unterhaltung, worin das folgende Stück dem Beifall des Publikums empfohlen wird. Goethe, der in seiner Stellung als Leiter des Weimarer Theaters schon in den ersten Jahren zwischen idealen Forderungen und realen Interessen abwägen mußte, fand sich gewiß des öfteren in ironischer Weise an solche Vorbilder erinnert. Das kühle Verhältnis zu seinem, ihm selber fremd gewordenen Werke, gibt ihm die Möglichkeit, sich humoristisch darüber zu erheben. Es sind uns einige Paralipomena erhalten, die wir als Skizzen zu dem späteren Vorspiel auf dem Theater ansprechen dürfen. „Und wenn der Narr durch alle Szenen läuft, so ist das Stück genug verbunden", lautet das eine. Ein anderes, größeres zeigt uns diese lustige Person in deutlicheren Umrissen. Sie spricht so, als ob Mephisto selbst in der Narrenmaske steckte, mit Worten, die unmittelbar aus der Schülerszene oder dem ihr folgenden Ermunterungszuruf des Teufels an Faust herzurühren scheinen:

. . . .

„Ihr müßt wie ich, nur euch selbst vertrauen,
Und dencken, daß hier was zu wagen ist

Denn es verzeihen selbst gelegentlich die Frauen,
Wenn man mit Anstand den Respeckt vergisst!
Nicht Wünschelruthe nicht Allraune,
Die beste Zauberey liegt in der guten Laune
Bin ich mit allen gleich gestimmt
So seh ich daß man mir nichts übelnimmt
Drum frisch an's Werck und zaudert mir nicht lange
Das Vorbereiten macht mir bange.

Dieses Bruchstück eines Prologs zeigt die lustige Person im Gegensatz zu den apostrophierten Personen, als die man sich gewiß schon den Direktor und den Dichter zu denken hat. Während der Narr die gute Laune, den gesunden Realismus und praktischen Verstand empfiehlt, beharren die beiden andern, in ihrem Denken und Fühlen noch völlig einig, auf dem alten Zauberstück, auf Wünschelrute und Alraune. Dieser idealistischere Standpunkt Goethes entspricht der Auffassung seines Berufes in der ersten Zeit seines Theaterregiments — man darf wohl also die Verse in jene Jahre verweisen.

Es entzieht sich völlig unserer Kenntnis, wie weit Goethes Arbeit am „Faust“ damals gediehen war; aber es scheint, daß er sich mit einigem Erfolg nur mit jenen einleitenden Szenen, „Prolog“ und „Vorspiel“ beschäftigte, worin er sich mehr noch als mit seinem Publikum mit sich selber auseinandersetzte und daß er, je mehr er sich mit dem Stück selbst, mit dem zunächst zu lösenden Problem der Einführung Mephistos und des Teufelsbundes befaßte, die Schwierigkeit erkannte, diese Aufgabe in zugleich poetischer und bühnengerechter Weise zu bewältigen. So entfernte er den Faust bei allem, was er auch tat, mehr vom Theater, als daß er ihn herangebracht hätte. Ganz andere Dinge nahmen sein Inneres gefangen. Er kämpft mit Schiller in den Xenien gegen gemeinsame Feinde, dann wetteifert er friedlich mit ihm in den Balladen. Seine Elegien zeigen ihn mitten in klassischen Anschauungen, das Epos „Hermann und Dorothea“ auf dem Gipfel seiner an der Antike gereiften Kunst. Was konnten ihm in dieser sonnigen Periode der gespenstige Doktor,

die nordischen Phantome bedeuten! Aber ganz plötzlich tauchen sie wieder auf. Im Juni 1797 ist Goethe zu einer Reise in die Schweiz und nach Italien entschlossen, aber ungewisse Verhältnisse verzögern die Abfahrt. Am 22. schreibt er an Schiller: „Da es höchst nöthig ist, daß ich mir, in meinem jetzigen Zustande, etwas zu thun gebe, so habe ich mich entschlossen an meinen Faust zu gehen und ihn, wo nicht zu vollenden, doch wenigstens um ein gutes Theil weiter zu bringen, indem ich das was gedruckt ist, wieder auflöse, und mit dem was schon fertig oder erfunden ist, in große Massen disponire, und so die Ausführung des Plans, der eigentlich nur eine Idee ist, näher vorbereite. Nun habe ich eben diese Idee und deren Darstellung wieder vorgenommen und bin mit mir selbst ziemlich einig. Nun wünschte ich aber, daß Sie die Güte hätten, die Sache einmal, in schlafloser Nacht durchzudenken, mir die Forderungen, die Sie an das Ganze machen würden, vorzulegen und so mir meine eigenen Träume, als ein wahrer Prophet, zu erzählen und zu deuten. Da die verschiedenen Theile dieses Gedichts, in Absicht auf die Stimmung, verschieden behandelt werden können, wenn sie sich nur dem Geist und Ton des Ganzen subordiniren, da übrigens die ganze Arbeit subjektiv ist, so kann ich in einzelnen Momenten daran arbeiten und so bin ich auch etwas zu leisten im Stande. Unser Balladenstudium hat mich wieder auf diesen Dunst- und Nebelweg gebracht, und die Umstände rathen mir, in mehr als Einem Sinne, eine Zeit lang darauf herum zu irren. Das interessante meines neuen epischen Plans geht vielleicht auch in einem solchen Reim- und Strophendunst in die Luft, wir wollen es noch ein wenig cohobiren lassen."

Dieser ungemein wichtige Brief enthält das Programm, wonach der Dichter des „Faust" nun ein für allemale verfährt. Er verteilt den Stoff in große Massen, indem er Gedrucktes, Fertiges und Erfundenes, das zusammengehört, vereinigt, und kann auf diese Weise die getrennten Partien je nach Stimmung und Laune einzeln vornehmen und bearbeiten. Diese Ordnung

geschieht nach einem offenbar sehr summarischen „Plan“, einer bloßen „Idee“, deren „Darstellung er wieder vorgenommen“ und mit sich selbst ins Gleiche gebracht hat. Nirgend anders hat der Dichter die Idee des „Faust“ dargestellt als im „Prolog“, den er augenscheinlich in jenen Tagen nochmals aufgegriffen und beendigt hat. Die Rettung Fausts, die schon im italienischen Plane und in den neuen Szenen des „Fragments“ angesponnen war, erhält jetzt ihre feierliche Bekräftigung aus dem Munde des Herrn. Daß Goethe diese ganz besonders „subjektive“ Arbeit damals geleistet hat, scheint auch aus seiner Schlußbemerkung hervorzugehen, worin er fürchtet, sein neuer epischer Plan — es war die „Jagd“, später „Novelle“ genannt — „gehe vielleicht auch in einem solchen Reim- und Strophendunst in die Luft“.

Auf keinen anderen Teil des „Faust“ trifft diese Anspielung so zu als auf das durch den Gesang der Erzengel eingeleitete Gespräch im Himmel. Auch wird der „Prolog“ in der Eckermann-Riemerschen Chronologie ausdrücklich dem Jahre 1797 zugeschrieben. „Dunst- und Nebelweg“, „Reim- und Strophendunst“ — so verächtlich konnte nun der Homeride von seiner Faustischen Aufgabe und von einer seiner höchsten Leistungen sprechen! Hinter solch wegwerfende Worte konnte er seine „eigenen Träume“ verbergen, die ihm nun der hellsehende Freund in einer seiner vielen schlaflosen Nächte deuten soll. Und Schiller antwortet schon am nächsten Tage, vorsichtig und doch klar, zugleich Kantianer und Dichter: „Soviel bemerke ich hier nur, daß der Faust, das Stück nehmlich, bei aller seiner dichterischen Individualität die Forderung an eine Symbolische Bedeutsamkeit nicht ganz von sich weisen kann, wie auch wahrscheinlich Ihre eigne Idee ist. Die Duplicität der menschlichen Natur und das verunglückte Bestreben das Göttliche und Physische im Menschen zu vereinigen, verliert man nicht aus den Augen; und weil die Fabel ins Grelle und Formlose geht und gehen muß, so will man nicht bei dem Gegenstand stille stehen, sondern von ihm zu Ideen geleitet werden. Kurz, die Anforderungen

an den Faust sind zugleich philosophisch und poetisch, und Sie mögen sich wenden wie Sie wollen, so wird Ihnen die Natur des Gegenstandes eine philosophische Behandlung auflegen, und die Einbildungskraft wird sich zum Dienst einer Vernunftidee bequemen müssen. Aber ich sage Ihnen schwerlich etwas neues, denn Sie haben diese Forderung in dem, was bereits da ist, schon in hohem Grade zu befriedigen angefangen." In der Tat sagte der kluge Interpret dem Faustdichter nichts Neues, der gerade soeben die höchsten Erwartungen Schillers erfüllt hatte, und Goethe konnte mit gutem Grunde in seinem Schreiben vom nächsten Tage quittieren: „Dank für Ihre ersten Worte über den wieder auflebenden Faust. Wir werden wohl in der Ansicht dieses Werkes nicht variiren, doch giebt's gleich einen ganz andern Muth zur Arbeit, wenn man seine Gedanken und Vorsätze auch von außen bezeichnet sieht, und Ihre Teilnahme ist in mehr als Einem Sinne fruchtbar." Goethe erklärt sich also mit Schillers Gedanken einverstanden, und wenn er fortfährt, er bereite sich mit dem wieder angegriffenen Werk bei seinem Unmut über die fehlgeschlagene Hoffnung (auf seine Schweizer Reise) „einen Rückzug in diese Symbol-, Ideen- und Nebelwelt mit Lust und Liebe vor", so erkennt man deutlich, wie er Schillers Gedanken über „symbolische Bedeutsamkeit" und „Vernunftidee" bereits antezipiert hatte.

Mit ganzem Herzen ist er nun bei der alten Dichtung. Am gleichen Tage (24. Juni) meldet sein Tagebuch das große Wort: „Zueignung an Faust ..... Nachmittag weiter an Faust." In der Frühe dieses glorreichen Sommermorgens also hat er, wie einst jene andere „Zueignung", den Anfang der „Geheimnisse", die Widmung, die er später seinen Gedichten vorsetzte, die wundersamen Stanzen gedichtet, worin er die schwankenden Gestalten seiner Jugend, wie sie aus Dunst und Nebel um ihn stiegen, wieder festzuhalten suchte, den holden Wahn seines Herzens wieder heraufbeschwor und bekannte, wie ein längst entwöhntes Sehnen nach jenem stillen, ernsten Geisterreich seine

erschütterte Seele ergriff. Es ist ein Erinnerungs- und Klagegesang, der uns, wie kein andres Zeugnis, verrät, wie tief sein „Faust" in seinem Leben wurzelt, wie enge er mit ihm verwachsen ist. Seine Jugend ist hineingewoben und sie ist es, nicht die Fabel des Volksmärchens, die dem Alternden nun wie eine halbverklungene Sage erscheint. Mit seiner Dichtung und in ihr steigen die lieben Schatten erster Liebe und Freundschaft auf. Ein persönliches Bekenntnis schmerzlichster Art hatte er darin niedergelegt, das nur von wenigen Getreuen verstanden wurde, von den guten Seelen, denen seine ersten Gesänge galten und die seine neuen nun nicht mehr vernehmen können. „Mein Leid ertönt der unbekannten Menge" — es ist das Preisgeben eines innersten Erlebnisses, worum der Dichter hier klagt, das gleiche Stöhnen, das aus der Brust des gequälten Poeten im „Vorspiel" dringt, wenn er vor der bunten Menge in sein Allerheiligstes fliehen möchte, in die stillen Räume seines Herzens, wo Lieb' und Freundschaft thronen und das Beste seines Lebens, den Segen und Gewinn seines Daseins erzeugen und bewahren. Man könnte aus dem fast wortgetreuen Gleichklang dieser Stelle mit den mittleren Strophen der „Zueignung" darauf schließen, daß die Notiz des Tagebuchs: „Nachmittag weiter an Faust" sich auf die Ausführung des „Vorspiel auf dem Theater" bezöge, wenn diese Folgerung nicht eine allzu mechanische Dichtweise Goethes voraussetzen würde. Das humoristische „Vorspiel" erforderte eine der elegischen „Zueignung" geradezu entgegengesetzte Gemütslage; auch bestimmt der überraschende Gleichklang jener Stellen vielmehr zur Annahme, daß der Dichter — wie er es auch im „Fragment" gegenüber dem „Urfaust" tat — bei späterer Wiederaufnahme der Arbeit an entsprechende Stimmungen alter Szenen anknüpfte und Worte, die sie besonders sinnfällig ausprägten, — sei es nun bewußt oder unwillkürlich — wiederholte. Die Worte: „weiter an Faust" können nur eine Fortsetzung der reflektierenden Arbeit bedeuten, wie sie Goethe in den letzten Briefen an Schiller umschrieben hat und in den

nächsten genauer bezeichnet: sie betreffen nur „Gedanken und Vorsätze“, „Dispositionen“, wodurch er sein Werk „um ein gutes Theil weiter zu bringen“ gedenkt, eine „ausführlichere Schematisierung“, wie er in seinem Tagebuch vom 23. Juni bemerkt.

Schiller hatte inzwischen Goethes Aufforderung eingehender befolgt und äußert sich am 26. Juni in der Tat wie ein „Prophet“. Sein höchst bedeutendes, in die Tiefe und Weite der problematischen Dichtung dringendes Schreiben lautet: „Den Faust habe ich nun wieder gelesen und mir schwindelt ordentlich vor der Auflösung. Dieses ist indes sehr natürlich, denn die Sache beruht auf einer Anschauung, und so lang man die nicht hat, muß ein selbst nicht so reicher Stoff den Verstand in Verlegenheit setzen. Was mich daran ängstigt, ist, daß mir der Faust seiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie nach zu erfordern scheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll, und für eine so hoch aufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält. Nun, Sie werden sich schon zu helfen wissen. Zum Beyspiel: es gehörte sich meines Bedünkens, daß der Faust in das handelnde Leben geführt würde, und welches Stück Sie auch aus dieser Masse erwählen, so scheint es mir immer durch seine Natur eine zu große Umständlichkeit und Breite zu erfordern. In Rücksicht auf die Behandlung finde ich die große Schwierigkeit, zwischen dem Spaß und dem Ernst glücklich durchzukommen; Verstand und Vernunft scheinen mir in diesem Stoff auf Leben und Tod miteinander zu ringen. Bei der jetzigen fragmentarischen Gestalt des Faust fühlt man dieses sehr, aber man verweist die Erwartung auf das entwickelte Ganze. Der Teufel behält durch seinen Realism vor dem Verstand, und der Faust vor dem Herzen recht. Zuweilen aber scheinen sie ihre Rollen zu tauschen und der Teufel nimmt die Vernunft gegen den Faust in Schutz. Eine Schwierigkeit finde ich auch darin, daß der Teufel durch seinen Charakter, der realistisch ist, seine Existenz, die idealistisch ist, aufhebt. Die Vernunft nur kann ihn glauben, und der Verstand nur kann

ihn so, wie er da ist, gelten lassen und begreifen. Ich bin überhaupt sehr erwartend, wie die Volksfabel sich dem philosophischen Theil des Ganzen anschmiegen wird."

Der klare und scharfe Geist Schillers hatte die Hauptschwierigkeiten der Dichtung erkannt: das Bedürfnis, das Ganze durch eine ausgedehnte Periode würdigerer Tätigkeit des Helden zu erweitern und es doch wieder durch einen „poetischen Reif" zusammenzuhalten, die Widersprüche in den Charakteren von Faust und Mephisto, wie zwischen der Volksfabel und den Anforderungen einer geläuterten Philosophie. Goethe antwortet diplomatisch, mit andeutenden Allgemeinheiten; ohne irgend etwas Bestimmtes zu verraten, was er etwa schon in petto hätte, behält er alles der Zukunft vor und versichert den Freund nur der selbstverständlichen Übereinstimmung ihrer Gedanken, von Schillers Erwartungen mit seinen eigenen Projekten. „Ihre Bemerkungen zu Faust", schreibt er am nächsten Tage, „waren mir sehr erfreulich. Sie treffen, wie es natürlich war, mit meinen Vorsätzen und Planen recht gut zusammen, nur daß ich mir's bei dieser barbarischen Composition bequemer mache und die höchsten Forderungen mehr zu berühren als zu erfüllen denke. So werden wohl Verstand und Vernunft, wie zwey Klopffechter, sich grimmig herumschlagen, um Abends zusammen freundschaftlich auszuruhen. Ich werde sorgen, daß die Theile anmuthig und unterhaltend sind und etwas denken lassen, bey dem Ganzen, das immer ein Fragment bleiben wird, mag mir die neue Theorie des epischen Gedichts zu statten kommen . . . Leben Sie recht wohl und fahren Sie fleißig fort, Ihren Almanach auszustatten. Da ich durch meinen Faust bey dem Reimwesen gehalten werde, so werde ich gewiß auch noch einiges liefern." In seinen „Vorsätzen und Planen" also, in dem, was er projektiert, ist er mit dem Freunde einig und teilt mit ihm das Prinzip einer logischen, einheitlichen Entwicklung des Ganzen; aber er sieht ein, daß seine Komposition, „barbarisch", wie sie nun einmal ist, und fragmentarisch, wie sie wohl bleiben dürfte, die Anwendung

dieser strengen Grundsätze nicht verträgt. Er macht es sich „bequem“ und „berührt“ mehr die hohen Anforderungen Schillers als daß er sie „erfüllt“. Mit anderen Worten: er läßt die Dichtung selbst wie sie ist und schafft sich für seine „Idee“ ein besonderes Gefäß, einen Rahmen und poetischen Reif, der die breite und bunte Masse wenigstens äußerlich zusammenhält, ein Proszenium, von dem aus er seine Gedanken über die Dichtung aussprechen kann, da er sie nun doch einmal nicht mehr hinein zu verweben vermag. Unzweifelhaft denkt er hier an den „Prolog“ und das „Vorspiel“, an dessen spätere Fassung seine Worte erinnern, „er werde sorgen, daß die Teile anmutig und unterhaltend sind und etwas denken lassen“. Wem fallen dabei nicht Aussprüche des „Direktors“ ein, wie:

Wie machen wir's, daß alles frisch und neu
Und mit Bedeutung auch gefällig sei?

oder: Wer Vieles bringt, wird manchem etwas bringen;

. . . .

Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!

So „bequem“ macht er es sich, daß er den „Faust“ gar nicht mehr unter dem Gesichtspunkt des Dramas, sondern der neuen, von F. A. Wolf begründeten Theorie des epischen Gedichtes von der Selbständigkeit der Teile bringt, eine Anschauung, die freilich auf die ursprüngliche Anlage des Gedichtes, das in „barbarisch“-germanischer Weise Bild an Bild reihte, vollkommen zutraf. Dieses disparate und widerspruchsvolle Gemenge spottete jeder Vereinheitlichung, und Goethe selbst spottet seines Werkes, wenn er Schillers Kantische Unterscheidung in dem Bilde von den „zwei Klopffechtern“ Vernunft und Verstand auf die Spitze treibt, von den tagsüber in ihm ringenden Kämpfern, die erst des „Abends“, bei beruhigtem Gemüt, ihre freundschaftliche Vereinigung — in einer höheren Poesie und in einer humoristischen, „Spaß und Ernst verbindenden Welt“ — finden und feiern. Auch durch diesen Schleier seiner andeutenden Worte schimmert Goethes Beschäftigung mit den beiden Einleitungsszenen hin-

durch. Das Bewußtsein von der Verworrenheit seiner überlebten Dichtung setzt sich in dem Klassiker immer mehr fest. Der Faust paßt, wie er dem Herzog am 29. Juni schreibt, recht gut zu dem peinlichen Zustand der Ungewißheit, in der er vor seiner Abreise schwebt. Er schiebt ihn — nach dem Brief an Schiller vom 1. Juli — in der Geschwindigkeit in Absicht auf Schema und Übersicht recht vor; wieder läßt er das Gedruckte abschreiben und in seine Teile trennen, damit das Neue desto besser mit dem Alten zusammenwachsen kann. Es ist also nur eine taktische Arbeit, die er vornimmt, und in der Tat „verscheucht die deutliche Baukunst", der Besuch des Kunsthistorikers Hirt, „bald wieder die Luftphantome". Immer verächtlicher werden seine Bezeichnungen. „Sollte aus meiner Reise nichts werden, so habe ich auf diese Possen mein einziges Vertrauen gesetzt. Es käme jetzt nur auf einen ruhigen Monat an, so sollte das Werk zu männiglicher Verwunderung und Entsetzen, wie eine große Schwammfamilie aus der Erde wachsen." Goethe hatte demnach, wie er auch an Schiller unterm 5. Juli schreibt, sein Schema „so umständlich durchgeführt", daß die Arbeit überall beginnen und pilzartig da und dort aufsprießen konnte, zu jedermanns „Entsetzen". Aber die „nordischen Phantome" werden durch die „südlichen Reminiszenzen", eben jenen römischen Freund, zurückgedrängt.

Endlich reist Goethe ab. In Frankfurt nimmt er Aufenthalt mit Weib und Kind, länger und behaglicher als bei seinen letzten Besuchen im Jahre 1779 und 1793. Er beobachtet an sich eine merkwürdige Erfahrung. So unbewegt und ruhig wie nur jemals, fühlt er sich bei Betrachtung gewisser Gegenstände „empfindsam". Ihn ergreift das „Symbolische". „Es sind eminente Fälle", wie er am 17. August in sorgfältigster Schilderung dieser Erscheinung an Schiller schreibt, „die in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit als Repräsentanten von vielen andern dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen." Nur zwei Objekte dieser Art hat er bisher gefunden, den Platz, auf dem

er wohnt, die neue Behausung seiner Mutter auf dem Roßmarkt mit ihrer weiten Aussicht auf die Katharinenkirche, Pforte und Zeil, eine Stätte, die nach ihrer Lage und „allem, was darauf vorgeht, in einem jeden Moment symbolisch ist", und den Raum seines großväterlichen Hauses, Hofes und Gartens in der Friedberger Gasse, „der aus dem beschränktesten patriarchalischen Zustande, in welchem ein alter Schultheiß von Frankfurt lebte, durch kluguntemehmende Menschen, zum nützlichsten Waaren- und Marktplatz verändert wurde". Die tausendfache Welt der Empirie, die verwirrende Fülle des „Merkwürdigen" vereinfacht sich in ihm zur Erkenntnis des „Bedeutenden" und löst den bisherigen Widerspruch zwischen seiner poetischen Natur und der unmittelbaren Erfahrung glücklich auf. Während er anfangs aus Furcht vor der „Hydra" der bunten Eindrücke am liebsten nach Weimar zurückgekehrt wäre, um aus seinem Innersten „Phantome jeder Art hervorzuarbeiten", beruhigt er jetzt seine schaffende Phantasie durch den Anblick des Typischen.

Wie Schiller später richtig bemerkte, wurzelte die „Bedeutung" der Gegenstände lediglich im Gemüte Goethes, der selbst zugestanden hatte, daß „bei diesem Falle eine liebevolle Erinnerung dazukomme". Seine Jugendeindrücke, die sich an jene „symbolischen" Orte knüpfen, werden aufgerüttelt und schlagen sich nur in einer veränderten Form nieder. Wenn er dann am 22. August dem Freunde schreibt: „Ein paar poetische Stoffe bin ich schon gewahr geworden, die ich in einem feinen Herzen aufbewahren werde" und fortfährt: „Bei alledem läugne ich nicht, daß mich mehrmals eine Sehnsucht nach dem Saalegrunde wieder anwandelt, und würde ich heute dahin versetzt, so würde ich gleich, ohne irgend einen Rückblick, etwa meinen Faust oder sonst ein poetisches Werk anfangen können" — so kann man sich nur schwer des Gedankens erwehren, daß seine Einbildungskraft sich mit den Motiven beschäftigt, die die Vorstellungen seiner Jugend erneuern: Die Szenen in der Osternacht und „Vor dem Thor", die durchtränkt sind von Kindheits-

eindrücken, von Erinnerungen an „der Jugend muntre Spiele“, „der Frühlingsfeier freies Glück“, an das bunte Gewimmel der Bürger, die aus finsteren Toren und niedrigen Giebelhäusern ins Freie flüchten, an die Lustorte der Maingegend, zur Mühle, zum Jägerhaus und Wasserhof, an die fernen Tage, da er sich selber „mit Adepten in die schwarze Küche schloß“. Wie oft mag der Dichter in jenen Tagen mit der Mutter diese Reminiszenzen aufgefrischt, die letzten Jahre, die noch hallten von „Krieg und Kriegsgeschrei“, durchgesprochen, wie manchesmal mit ihr behaglich am Fenster die flutende Sonntagsmenge betrachtet und „Fried' und Friedenszeiten“ gesegnet haben!

Es ist begreiflich, wie es ihn nach seiner stillen Klause im Saalegrunde zurückdrängte, zur Ausführung dieser „poetischen Stoffe“, die die Handlung des „Faust“ an einer ihrer schwierigsten Stellen in so entscheidender Weise förderten: Durch den Abschluß der Eingangspartie, die Erledigung des sicherlich sehr alten Selbstmordmotivs und den Übergang ins Freie, zum Osterspaziergang und damit zur ersten Erscheinung des Teufels in Hundegestalt. Aber diese schönen Errungenschaften seiner Fahrt in die Heimat bewahrt er in einem feinen Herzen auf. Aus der Schweiz zurückgekehrt, beschäftigen ihn zunächst ganz andere Motive. Am 6. Dezember berichtet er an Schiller: „Ich werde wohl zunächst an meinen Faust gehen, theils um diesen Tragelaphen los zu werden, theils um mich zu einer höhern und reinern Stimmung, vielleicht zum Tell, vorzubereiten.“. Einen Tragelaphen, d. h. einen Bockhirsch, nennt er verächtlich seine Dichtung wegen der Mischung edler und niedriger, hoher und unreiner Elemente. Und die Bearbeitung der heikelsten Episode stand gerade bevor: der Unflat der Walpurgisnacht. Am gleichen Tage entleiht Goethe noch der Weimarer Bibliothek Erasmus Franciscis „Neu-polirten Geschicht- Kunst- und Sittenspiegel ausländischer Völcker“; die umfangreichen und sorgfältigen Studien zum Hexen- und Satanswesen, die sich mit vielen Unterbrechungen auf mehrere Jahre erstrecken, beginnen.

Unzweifelhaft lassen die zahlreichen, uns überlieferten Paralipomena erkennen, daß die Walpurgisnacht in Goethes ursprünglichem Plan eine weit wichtigere und größere Rolle spielen sollte, als in der fertigen „Tragödie“. In einer wuchtig aufgebauten Szene sollte das wüste Hexentreiben geschildert werden, worin Faust fast bis zum Versinken untertaucht und Mephisto schon triumphieren zu können wähnt. Die Spitze der Orgien bildete das Satansfest mit Dilettantentheater, Anbetung und Audienz, den Schluß die Abfahrt, die nach dem Süden gehen sollte, ins Land der Verweichlichung, zu Fausts völliger Verderbnis, aber durch den Schwarm der Geister in eine falsche Richtung gerät und Faust an den Rabenstein führt, wo er Gretchens bevorstehendes Ende aus allerlei Gesichten erfährt. Wie weit dieser Plan schon im Winter 1797 gediehen war, wo Goethe zum ersten Male die Quellen der Teufelsliteratur aufsuchte, läßt sich aus keinem Zeugnis feststellen. Aber zur Aufnahme satirischer Produkte sollte die „Walpurgisnacht“ gewiß von Anfang an dienen, sei es nun in einer Audienzszene vor dem Höllenfürsten oder in einem besonderen Zwischenspiel; denn Goethe schreibt von dem späteren „Intermezzo“ am 20. Dezember an Schiller, in einem Tone, als ob sich dieses Einschiebsel für den „Tragelaphen“ von selbst verstünde: „Oberons goldne Hochzeit haben Sie“ (aus dem Almanach für das nächste Jahr) „mit gutem Bedachte weggelassen, sie ist die Zeit über nur um das Doppelte an Versen gewachsen, und ich sollte meinen, im Faust müßte sie am besten ihren Platz finden.“

Ein Brief an Hirt vom 25. Dezember findet ihn auch noch „von reinen und edlen Gegenständen entfernt“ und in der „nordischen Barbarey“ seines Faust befangen, dessen Fortsetzung er in Mitteilungen an Knebel und Schiller sodann als eine Arbeit für das Jahr 1798 bezeichnet. Aus der zweiten Woche des April meldet das Tagebuch wieder Beschäftigung mit der Dichtung. Am 11. schreibt er an Schiller, den er zuvor bei einem längeren Besuche in Jena gesprochen hatte, er habe den

Faust wieder vorgenommen und finde die Bemerkung des Freundes richtig, „daß die Stimmung des Frühlings lyrisch sei, welches ihm bei dem rhapsodischen Drama sehr zu Gute komme". Goethe treibt hier die Selbstpersiflage, die ironische Kritik seines Stückes auf die Spitze: In das rhapsodische, d. h. epische Drama kommt nun als dritter Bestandteil das lyrische Element, dessen Einflechtung er, bei der Sonderung der einzelnen Teile, zwanglos und ganz nach seiner Stimmung vornehmen kann. Unverkennbar deutet seine Anspielung auf die Osterpartie des „Faust", den zweiten Monolog im Studierzimmer und die Szenen „Vor dem Thor", worin, wie nirgend sonst, der Frühling mit seiner lyrischen Stimmung herrscht; denn eine Ausarbeitung der „Walpurgisnacht", an die man denken könnte, stand bei der Notwendigkeit der — erst begonnenen — Vorstudien doch wohl in weiter Ferne. Man müßte allenfalls nur den Aufstieg Fausts und Mephistos zum Brocken ins Auge fassen. Am 14. April notiert er denn auch: „Gegen Abend verschiedenes an Faust", und am gleichen Tage schreibt er mit Bezug auf seine Beschäftigung mit der Ilias und Arbeit an der „Achilleis", die ihn seit Ende des vorigen Jahres in Anspruch genommen hatte, an Schillers Frau: „Vor die schöne homerische Welt ist gleichfalls ein Vorhang gezogen und die nordischen Gestalten, Faust und Compagnie, haben sich eingeschlichen. Das Wenige, was ich an dieser Arbeit gegenwärtig thun kann, fördert immer mehr als man denkt, indem der kleinste Theil, der zur Masse hinzugefügt wird, die Stimmung zum Folgenden sehr bedeutend vermehrt."

Ununterbrochen arbeitet er, nach Ausweis seines Tagebuchs, an Faust, der „alle Tage wenigstens um ein Dutzend Verse rückt". „So wenig es ist", schreibt er am 21. April an Lotte v. Schiller, „bleibt es eine gute Vorbereitung und Vorbedeutung. Was mich so lange Jahre abgehalten hat, wieder daran zu gehen, war die Schwierigkeit, den alten geronnenen Stoff wieder ins Schmelzen zu bringen. Ich habe nun auf Cellinische Weise ein Schock zinnerne

Teller und eine Portion hartes trockenes Holz drangewendet und hoffe nun, das Werk gehörig in Fluß zu erhalten." Wie der von ihm den Deutschen vermittelte Cellini beim Guß seines Perseus, so verfährt Goethe mit dem so lange Zeit brach gelegenen „Faust". Er bringt die große, bisher so träge Masse durch einen leicht und kräftig brennenden Zusatz in andauernden Fluß. Dieser so hoffnungsvoll begrüßte Fortschritt kann sich nur auf einen wesentlichen, die Handlung bedeutend fördernden Teil der Dichtung beziehen, wie es die Osterszenen waren, die den Stoff da, wo er „geronnen" war, in der Partie der „großen Lücke", endlich schmelzen ließen.

Der wieder genesene Schiller, an dessen Stelle seine Frau die Korrespondenz geführt hatte, läßt nun kein Mittel unversucht, den Freund bei der Arbeit zu halten. Er vermittelt zwischen Goethe und dem Buchhändler Cotta, dem er den „Faust" um einen ansehnlichen Preis zu „veraccordieren" anrät. Der Dichter antwortet am 28. April zustimmend: „Eben so" (wie die bei Cotta zu verlegenden kunsthistorischen Schriften) „will ich meinen Faust auch fertig machen, der seiner nordischen Natur nach ein ungeheures nordisches Publikum finden muß. Freund Meyer wird es auch für keinen Raub achten, zu dieser barbarischen Produktion Zeichnungen zu verfertigen." Der Brief vom 5. Mai verrät äußere und innere Arbeit an der Dichtung: „Meinen Faust habe ich um ein gutes weiter gebracht. Das alte noch vorrätige, höchst confuse Manuskript ist abgeschrieben und die Theile sind in abgesonderten Lagen, nach den Nummern eines ausführlichen Schemas hinter einander gelegt. Nun kann ich jeden Augenblick der Stimmung nutzen, um einzelne Theile weiter auszuführen und das Ganze früher oder später zusammenzustellen. Ein sehr sonderbarer Fall erscheint dabey: Einige tragische Scenen waren in Prosa geschrieben, sie sind durch ihre Natürlichkeit und Stärke, im Verhältniß gegen das andere, ganz unerträglich. Ich suche sie deßwegen gegenwärtig in Reime zu bringen, da dann die Idee wie durch einen Flor durchscheint,

die unmittelbare Wirkung des ungeheuern Stoffes aber gedämpft wird."

Die noch erhaltenen Spuren der Schematisierung Goethes beweisen, daß der Dichter damals schon mit Stücken des (späteren) zweiten Teiles der Tragödie beschäftigt gewesen war und daß er insbesondere den — freilich ganz anders geplanten — Schluß des Ganzen vor Augen hatte. Die Übertragung der Prosa in Reime gelang ihm nur bei der Kerkerszene, in deren meisterhaften Rhythmen nunmehr alles Stofflich-Irdische getilgt und Gretchens Himmel- und Fausts Höllenfahrt — die „Idee" dieses Auftrittes — wie durch einen Schleier hindurchschimmert; der furchtbare Naturalismus der anderen Prosaszene aber, von „Trüber Tag. Feld", entzog sich für immer der metrischen Behandlung. Schiller bestärkt den Freund in diesen Bemühungen, die — nach seiner Theorie — erst den wahren poetischen Ernst hervorbringen mußten, und sieht, den Dichter ermutigend, jetzt, da der anscheinend so unbegrenzbare Stoff bestimmt ist, das Ganze „so gut als gemacht" an. Goethe hat in der Tat, wie aus einem Brief Jean Pauls hervorgeht, gute Hoffnung, den Faust in neun Monaten zu vollenden, aber Schiller, der sowohl den Freund wie Cotta in Atem hält, hegt diesem gegenüber stille Zweifel. In der Tat schreibt der Dichter am 2. Januar 1799 an den Verleger: „Mein Faust ist zwar im vorigen Jahre ziemlich vorgerückt, doch wüßt ich bey diesem Hexenprodukte die Zeit der Reife nicht vorauszusagen. Wenn die Hoffnung näher rückt, sollen Sie davon erfahren."

Goethe hatte inzwischen seine Vorarbeiten zur Walpurgisnacht fortgesetzt und schon im letzten Juli Joh. Matth. Meyfarts „Christliche Erinnerung und Magica" aus der Weimarer Bibliothek entliehen. Nun, im Sommer 1799 liest er eifrig Miltons Verlorenes Paradies. Man hat die Spuren dieser Lektüre nicht bloß in den Entwürfen der Satansszenen entdeckt, sondern auch in einem ungemein interessanten Paralipomenon (Nr. 1 der Weimarer Ausgabe), das uns Goethes Gedanken-

arbeit in dieser Zeit, in Gestalt kurzer Formeln und Antithesen, plastisch vor Augen führt. Indem der Dichter das bisher Geschaffene rekapituliert, sucht er sich auf rein logischem Wege über das noch zu Leistende klar zu werden. Das Schema lautet:

Ideales Streben nach Einwürcken und Einfühlen in die ganze Natur.
Erscheinung des Geists als Welt- und Thaten Genius.
Streit zwischen Form und Formlosem.
Vorzug dem formlosen Gehalt vor der leeren Form.
Gehalt bringt die Form mit.
Form ist nie ohne Gehalt.
Diese Widersprüche statt sie zu vereinigen disparater zu machen.
Helles kaltes wissenschaftliches Streben: Wagner.
Dumpfes warmes wissenschaftliches Streben: Schüler.

(Nun folgen, jedes für sich ausgestrichen, die drei Worte: Lebens Thaten Wesen.)

Lebens-Genuß der Person, von außen gesehen, 1ter Theil, in der Dumpfheit Leidenschaft.
Thaten-Genuß nach außen, zweyter (Theil), und Genuß mit Bewußtseyn. Schönheit.
Schöpfungs-Genuß von innen.
Epilog im Chaos auf dem Weg zur Hölle.

Die eine Hälfte des Schemas betrifft den ersten Teil der Tragödie, dem auch noch der erste Satz der zweiten Hälfte gilt, welcher zu dieser überleitet. Die Grundprobleme beider Teile der Dichtung werden begrifflich aufgerollt und einander gegenübergestellt. Im ersten handelt es sich um Fausts innersten Konflikt, der sein eigentlich tragisches Wesen ausmacht, den Kampf seiner zwei Seelen, den unversöhnten und unversöhnlichen Widerstreit von Drang ins All und Trieb zur Welt. Dem „idealen Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur“, das im Eingangsmonolog Fausts zum Ausdruck kommt, dem makrokosmischen Flug in himmlische Gefilde tritt als Verkörperung der irdischen Mächte, die den Himmelsstürmer herniederziehen, der Erdgeist, der „Welt- und Tatengenius“ entgegen. Der Knecht Gottes, des Herrn, des Lichtbringers, ringt, mit dem „Prolog“ zu sprechen, leidenschaftlich und unklar über sich selber, in seiner „Dumpf-

heit", wie es späterhin mit einem jugendlichen Lieblingsausdruck Goethes heißt, mit dem chaotischen Elemente banger Erdgefühle, dunkler Weltlust, verworrenen Tatendrangs. Soweit geht zunächst die Rekapitulation der ersten Auftritte, nämlich Fausts und des Erdgeistes. Was nun unmittelbar folgt, bezieht sich, wie schon aus der Umständlichkeit der Antithesen und der Bemerkung, „diese Widersprüche seien disparater zu machen", hervorgeht, nicht, wie man bisher annahm, auf die bereits ausgeführte Wagnerszene — der Famulus wird ja auch erst später erwähnt — sondern auf etwas Neues, erst zu Schaffendes. Es galt hier für Goethe, einen bis dahin, d. h. bis zur Entstehungszeit des Schemas (1799) leeren Raum auszufüllen: die „große Lücke", worin nichts Geringeres fehlte als eben die Hauptsache, die Einführung des Teufels. Diese Introduktion konnte, abgesehen von der notwendigen, irgendwie modifizierten Beschwörung, nach der Überlieferung der Volksbücher und Volksspiele nur in einer Unterhaltung, in einer Disputation zwischen Faust und Mephistopheles über die letzten und tiefsten Dinge, zumal über Fragen der Weltschöpfung, vor sich gehen. Ob diese Disputation zunächst nun in einem Aktus, wie ihn Goethe (s. S. 166) später erwähnte und in einem Paralipomenom entwarf, oder als Beginn des schon im „Fragment" enthaltenen Bruchstücks der Paktszene geplant war, steht dahin.

Entsprechend dem Gegensatz zwischen dem idealen Streben Fausts und der realen Wirksamkeit des Erdgeistes, in dessen Gefolge ja auch der Teufel wandelt — als dem Menschen von Gottes Weisheit beigegebener „Geselle, der reizt und wirkt und schafft" — und anknüpfend an diesen Antagonismus, entwirft und skizziert der Dichter nun den „Streit zwischen Form und Formlosem", zwischen dem Sohn Gottes, dem Dränger zu dessen Kosmos, und dem wunderlichen Sohn des Chaos. Hier liegt das älteste Dokument über Goethes Gedanken von dem ersten Aufeinanderprallen der beiden Kämpfer vor unseren Augen, der Keim der späteren kosmogonischen Unterhaltung zwischen Faust

und dem soeben entlarvten Teufel über „Licht“ und „Mutter Nacht“, über die „heilsam schaffende Gewalt“ und die „kalte Teufelsfaust“. Die Prinzipien, die beide Streiter vertreten, sind eigentlich so „disparat“, daß sie jedem Bemühen, sie zu „vereinigen“ — eine Möglichkeit, die Goethe noch bedenkt —, spotten; denn es sind Antinomien, Gesetze zweier unversöhnlicher Welten, der Reiche des Lichts und der Finsternis, der Form, die von „oben“ kommt und des Gehalts „in unserem Busen“, der aus irdischem Erleben stammt, wie Goethe die so oft von ihm gewälzten Begriffe in Gedichten einander gegenüberstellt. Im Streite der beiden Ringer verficht Mephistopheles den Grundsatz, dem „formlosen Gehalt“ sei der „Vorzug vor der leeren Form“ zu erteilen, da der „Gehalt ja die Form mitbringe“. Diesen Materialismus, der dem Stoff ohne weiteres den Bildungstrieb einverleibt, bekämpft der Mann des idealen Strebens, dem die göttliche „Form nie ohne Gehalt“ ist, der im Geistigen allein das zeugende, schöpferische Prinzip erkennen will. Dieser Standpunkt seines Helden ist der des Dichters selbst: Das ist Goethes „Hylozoismus“, seine unentwegte Weltanschauung, von dem jedem Einzelwesen, jeder Monade eingepflanzten himmlischen Form- und Bildungsstreben, von der Gewähr ihres Aufstiegs zu immer höheren Gestaltungen und ihrer Rückkehr zum Urquell, dem Herrn und Vater aller Kreatur, dem Schöpfer und Erhalter Himmels und der Erde. So tiefe Gedanken birgt diese kleine Skizze in ihrer Anlehnung an das, was in der Eingangspartie und auch im himmlischen „Prolog“ bereits vollbracht war.

Die Erwähnung Wagners und des Schülers, die dem „Streite“ folgt, bedeutet nun keineswegs eine Rekapitulation ihres Auftretens im Drama, worin sie ja auch gar nicht unmittelbar, wie hier in der Skizze, einander folgen, sondern das Wesen der beiden, das „helle kalte“ wie das „dumpfe warme“ der strebenden Jünger, wird als „wissenschaftliches“ dem idealen und naturhaften des Faust entgegengesetzt; das titanische Streben

des Helden der Tragödie erfährt in diesen beiden humoristischen Figuren seine satirische Beleuchtung und sein komplementäres Widerspiel. Soweit hat Goethe seine Begriffe über das innerste Wesen Fausts geklärt, über dessen Wollen und Streben, das ja auch für sein Heil und seine Erlösung den Ausschlag gibt. Nun galt es für ihn noch, das Programm für die Entwickelungsstadien zu entwerfen, worin sich diese nach immer höherem Dasein lechzende Kämpferseele auswirkt. Ihr „Lebenstatenwesen" (Goethe gebraucht hier ein Kompositum, wie etwa „Weltwirr-Wesen" in „Hans Sachsens poetischer Sendung") wird skizziert, indem das Wesen von Leben und Taten vereinzelt näher bezeichnet wird. Zunächst im Rückblick auf den ersten Teil der Tragödie, der hier zum ersten Male einem zweiten Teil entgegengesetzt wird, der „Lebens-Genuß der Person, von außen betrachtet", d. h. der unbesonnen leidenschaftliche, wie er sich in der hier allein vom Dichter bedachten Gretchen-Episode ausdrückt. Dann der „Taten-Genuß nach außen", der sich später in Fausts Wirken am Kaiserhofe, in Griechenland und im Kriege darstellen sollte, wobei der Bund mit Helena als „bewußter" Sinnengenuß, gegenüber jenem „dumpfen" des ersten Teils wieder eine höhere Stufe bezeichnet: Den Durchgang zur „Schönheit". Schließlich die Phase irdischer Vollendung: der „Schöpfungsgenuß von innen", Fausts kulturelle und soziale Befriedigung. Auch einen „Epilog" vermerkt das Schema, und zwar: „im Chaos auf dem Weg zur Hölle". Zweifellos entwarf dieses Aperçu der Dichter, unter dem Einfluß des Miltonschen Mysteriums, als Seitenstück zum „Prolog im Himmel". Ob ihn Mephisto als betrogener Betrüger etwa allein sprechen sollte, oder ob er als eine dramatische Szene geplant war, läßt sich kaum entscheiden.

Der Disputationsakt spielte sicherlich in den Gedanken Goethes längst eine bedeutende Rolle. Der „scholasticus vagans", den er vor zehn Jahren in Nürnberg aufgelesen hatte, setzte sich in ihm fest, und diese Mummerei erschien ihm für das erste Erscheinen des Teufels, der ja auch nach der Tradition der Volks-

bücher allerlei Verkleidungen und Metamorphosen liebte, gerade recht. Der Dichter wahrte seinem Mephisto diese anfängliche Maske auch noch in der letzten Phase seines Werkes; aber die Rolle des fahrenden Schülers, die ihm ursprünglich zugedacht war, spielte der Teufel in der „Tragödie" nicht mehr. Ein ausführliches, zum Teil schon in Verse gebrachtes Paralipomenon (Nr. 12 der Weimarer Ausgabe) läßt uns erkennen, daß Goethe eine breite Universitätsszene — Auditorium und Disputation — geplant hatte. Hungrige Schüler drängen aus dem Hörsaal, satte streben hinein, bis Mephisto als fahrender Scholasticus Ordnung schafft. Wagner dringt in seiner Eigenschaft als Opponent zuletzt in die Versammlung. Mephisto, der zunächst den Doktoranden abgekanzelt hat, renommiert und schwadroniert, bis ihn Faust zum „Articulieren", d. h. zur Aufstellung bestimmter Sätze, auffordert, was er damit beantwortet, daß er alsbald „in's Lob des Vagirens und der daraus entstehenden Erfahrung verfällt". Faust erwidert mit einer Anpreisung der Selbsterkenntnis, des „*Γνωϑι σεαυτον* im schönen Sinne", d. h. nicht in jenem „aszetischen Sinne" der Hypochondristen, den Goethe in seinen Prosasprüchen und Gesprächen stets verwarf. Faust vertritt also gegenüber dem fahrenden Teufel das Prinzip gesammelter Selbsteinkehr und Ordnung, ganz entsprechend den Göttersöhnen gegenüber dem schweifenden Satan und Sohn des Chaos im himmlischen „Prolog". Der Aufforderung Fausts, ihm Fragen aus der Erfahrung vorzulegen, folgt Mephisto und jener unterbreitet dem Teufel nun „die Gegenfrage, wo der schaffende Spiegel sey". Indem dieser „die Antwort auf ein andermal" verschiebt, schließt die Szene mit der üblichen „Abdanckung", jedoch nicht ohne eine Bemerkung Wagners, „die Geister mögten sprechen, was der Mensch zu sich zu sagen glaubte".

Deutlich läßt uns Goethe hier in seine Werkstätte blicken. Das Motiv vom „schaffenden Spiegel" hatte er dem Erasmus Francisci entnommen, in dessen „Neupoliertem Geschicht-Kunst-

und Sittenspiegel", ihn, wie er am 3. Januar 1798 an Schiller schrieb, eine Disputation zwischen einem chinesischen Gelehrten und einem Jesuiten „unglaublich amüsierte", ein Gespräch, worin jener die Meinung verficht, daß die Dinge im Kopf des Menschen neuerschaffen werden, während das Gehirn nach Ansicht des Paters nur ein Abbild der Außenwelt liefern kann. Goethe nimmt nach seinem Brief vom 6. Januar durchaus die Partei des „schaffenden Idealisten" gegen den jesuitischen „Reinholdianer". Diese Kontroverse, die ihm wegen ihrer Ähnlichkeit mit den Streitigkeiten der Jenaer Philosophen so vergnüglich vorkam, soll nun den Grund für ein abermaliges Zusammentreffen des Faust mit dem fahrenden Schüler, die Veranlassung zu dem Vertrag mit dem Teufel abgeben. Den Übergang zu dieser dämonischen Szene bildet „Wagners Sorge", die vielleicht auch auf einer Äußerung des Paters beruht, wonach gewisse Gedanken „nicht aus dem Hirn, sondern aus des Satans Eingaben herkommen"; sie schließt sich unmittelbar an die Disputationsszene an, während sie später, in der „Tragödie", erst auf dem Osterspaziergang („Berufe nicht die wohlbekannte Schaar") zum Ausdrucke kommt. Man darf daraus schließen, daß das Pudelmotiv im Jahre 1798 noch nicht in Frage stand, war doch der Scholast, der sich später erst aus dem Hunde entpuppen sollte, auch ohne diese Entwickelung schon im Disputationsakte vorhanden.

Der schwere Stein, den Goethe bis dahin gewälzt hatte, war nun mit diesen Erfindungen der Einführung des Teufels ins Rollen, die bisher so träge Masse in Fluß gekommen. Mitte September 1799 ist der Dichter noch mit dem „Faust" beschäftigt, dann bleibt dieser wieder bis zum nächsten Frühjahr liegen. Schiller hatte Cotta aufs neue hinter dem Dichter hergehetzt, und dieser nimmt die Arbeit (deren Umfang der Freund dem Verleger gegenüber auf „zwei beträchtliche Bände, über zwei Alphabete" berechnet hatte) in der zweiten Woche des April wieder auf. Am 16. lautet es an Schiller: „Der Teufel, den ich beschwöre, gebärdet sich sehr wunderlich." Goethe ist — wiederum

in der lyrischen Frühjahrszeit — in der Verfolgung der Osterszenen das Aperçu der Erscheinung des gespenstischen Pudels aufgegangen und er „beschwört“ ihn nun in der stimmungsvollen Studierzimmerpartie. Er knüpft mit diesem Gedanken nur an eine alte Vorstellung an, die bereits in dem Auftritt: „Trüber Tag. Feld“ ihren Ausdruck gefunden hatte. Mephisto sollte von Anfang an — auf das Geheiß und als Diener des Erdgeistes — den Faust in Hundegestalt begleiten. „Hund! abscheuliches Untier!“ heißt es in jener Szene des „Urfaust“, „Wandle ihn du unendlicher Geist wandle den Wurm wieder in die Hundegestalt in der er sich nächtlicher Weile offt gefiel vor mir herzutrotten, dem harmlosen Wandrer vor die Füsse zu kollern und dem Umstürzenden sich auf die Schultern zu hängen, wandl’ ihn wieder in seine Lieblingsbildung, daſſ er vor mir im Sand auf dem Bauch krieche ich ihn mit Füssen trete den Verworfnen.“

Wir sind hier an einem Punkte angelangt, wo sich der Kreis alter und neuer Gedanken des Faustdichters zu schließen beginnt, an einem Ziele, mit dessen Erreichung wir den Anlaß finden, die ganze Bahn der Ideen Goethes, soweit sie die Entwickelung der Handlung betreffen, nochmals in Kürze zu durchlaufen. Die detaillierte Schilderung des ersten Erscheinens Mephistos in der Szene „Trüber Tag. Feld“, einer der ältesten des Dramas, beweist, daß dem Dichter das Bild jener nächtlichen Szene völlig vertraut gewesen, ganz in Fleisch und Blut übergegangen sein mußte. Er zeigt uns Faust als einsamen Wanderer, dem sich in der Stille der Nacht von Zeit zu Zeit das rätselhafte Tier zugesellt. Dem Friedlichen, „Harmlosen“ kollert es vor die Füße; dem Übermüdeten, „Umstürzenden“ hängt es sich auf die Schultern. Der schmeichlerische Dämon sollte sich dem Magus nähern, der sich in die Natur geflüchtet hatte, um hier den großen Geist zu erleben, den „angezogenen“ zu „halten“. Hier, im Freien, sollte — nach der Überlieferung des Volksbuches — gewiß auch die „Beschwörung“, die Entpuppung des Hundes, die Verwandlung

in die Gestalt des Teufels vor sich gehen. Zweifellos sollte sich der Verführer mit einem Dienste als hilfreicher Geist bemerkbar machen — als Retter aus der Not der erdrückenden Gefühle, in die Faust durch seinen Verkehr mit der unendlichen Natur geraten war. Wir müssen uns, der Entstehungszeit der Szene gemäß, einen Faust aus der Zeit des „Wandrers", des „Werther", des „Prometheus" vorstellen, ganz erfüllt und überwältigt von den Wonnen und Schrecknissen der Elemente, ganz vernichtet durch die Qual, diese Rätsel nicht ergründen zu können, von dem Drange beherrscht, diese Leiden durch den Tod, durch die Selbstvernichtung zu lösen, sich dem All zu vermählen.

Der Tod als höchstes der Gefühle, als innigst zu wünschendes Ziel ist ein Gedanke, den Werther sich ebenso leidenschaftlich ausmalt wie Prometheus ihn seiner von Lebenslust erglühenden Tochter erklärt. Der Wanderer Faust hat diesen Gipfel der Sehnsucht erklommen, vor ihm liegt der Abgrund der Unendlichkeit. Wie Werther in der Mondnacht im überschwemmten Tale auf dem Felsen „mit offenen Armen gegen den Abgrund steht und hinab atmet", „sich in der Wonne verlierend, seine Qualen hinabzustürmen, wie die Wellen dahinzubrausen", so müssen wir uns den erschütterten Faust auf Bergeshöhen am Abgrunde stehend denken. „Umstürzend", an Leib und Seele erschöpft. Der Mensch auf dem Scheitelpunkt seiner Gefühle, angetrieben vom tiefsten Erkenntnisdrange und doch wieder erfüllt von mächtigstem Naturtrieb, in die Wahl gestellt zwischen Gott und Welt — diese Vorstellung findet auch bei Goethe kein erhabeneres Bild als das biblische von Jesus und dem Versucher. Im „Ewigen Juden" hat er es grandios verwertet, in der „Harzreise im Winter" krönt es das ganze Gedicht, und im Jahre 1780 noch spielt er damit, wenn er am 21. September der Geliebten schreibt, er sei mit dem Herzog „auf hohe Berge gestiegen — ohne Teufel oder Söhne Gottes zu sein — und auf die Zinne des Tempels, da zu schauen die Reiche der Welt und ihre Mühseligkeit und die Gefahr sich mit einemmal herabzustürzen".

Von dem Selbstmord rettet der Teufel den Faust, aber er lockt ihn dafür in die Gefahren der Welt. Daß dem Dichter dieses Motiv der ersten Einführung Mephistos vorgeschwebt hat, und zwar noch bis in die Periode des „Fragments" hinein, zeigt uns das Wort des Teufels im Dialog der Szene „Wald und Höhle", das ohne jene Vorstellung des Dichters ganz rätselhaft bliebe: „Und wär' ich nicht, so wärst du schon von diesem Erdball abspaziert." Überhaupt nimmt sich die ganze Szene, den Monolog mit eingeschlossen, wie eine Rekapitulation der ersten, nur im Geiste Goethes vorhandenen Versuchung des in die Einsamkeit der Natur geflüchteten Magus aus, und nur unter diesem versteckten Gesichtspunkte lösen sich die letzten Schwierigkeiten des seltsamen Einschiebsels, wie sich auch der geheimnisvolle „Faden" fester zu knüpfen scheint, der den Jünger des Erdgeistes mit dem Zögling der Hexenküche verbinden sollte.

Nun nimmt, in der dritten Phase der Dichtung, Goethe das alte Motiv des Selbstmordversuches wieder auf. Der zweite Monolog Fausts, nach Wagners Verschwinden, gilt ganz und gar diesem Gedanken. Überall finden wir Anklänge an alte Vorstellungen Goethes. Des „Wandrers Tritt", der den „Wurm im Staube" vernichtet, die Bilder vom „hohen Meer", von der „Spiegelflut", von den „neuen Ufern", von den „Pforten", die aufgerissen werden sollen, alle diese Reminiszenzen stammen aus den Briefen Werthers. Der sonderbare Vergleich, daß es dem Faust beim Anblick der Phiole auf einmal lieblich helle wird, „wie wenn im nächt'gen Wald uns Mondenglanz umweht", erklärt sich nur dem völlig, der weiß, daß der Akt der Selbstvernichtung ursprünglich in Gottes freier Natur vor sich gehen sollte. Auch an den sinnverwandten Dialog in „Wald und Höhle" knüpft der Dichter des elegischen Selbstgespräches wortwörtlich an, wenn er hier sagt: „Und abgestreift den Erdensohn", dort aber: „Verschwunden ganz der Erdensohn", hier den Faust als „Ebenbild der Gottheit" „durch die Adern der Natur fließen und sich ahnungsvoll vermessen" läßt, „schaffend

Götterleben zu genießen", während er dort „zu einer Gottheit aufschwellend", „der Erde Mark mit Ahnungsdrang durchwühlt" und „alle sechs Tagewerk im Busen fühlt".

Wie sehr aber hatte sich sonst der alte Plan Goethes verschoben, wie war der frühere Faden abgerissen, als er Ende der neunziger Jahre die große Lücke zwischen Wagners Abgang und dem Bruchstück des Teufelspaktes ausfüllte! Einst hatte der trockene Schwärmer die Fülle der Gesichte gestört und er wurde darob vom begeisterten Magus verwünscht, nun dankt dem ärmlichsten von allen Erdensöhnen der von der „Verzweiflung" befreite Faust! Wo blieb die frühere Erhebung seiner Seele? Statt ihrer drängt der — fast unmotivierte — Weltschmerz des enttäuschten Forschers der Selbstvernichtung zu. Und was verhindert sie jetzt? Nicht mehr der Teufel, sondern — Gott. Die Osterglocken sind es, die mit der Erweckung kindlicher Gefühle das Giftglas von Faustens Munde ziehen. Der christliche Himmel greift ein, der Herr des „Prologs" erinnert sich des Knechts, der ihm auf so „besondre Weise" dient, und der Teufel trifft den „Wandrer" nicht mehr in den Gefilden des Erdgeistes, sondern beim Osterspaziergang (wo sich Faust gleich Werther „mit Fittigen eines Kranichs" nach ungemessenen Fernen sehnt) und verwandelt sich in einer Erbauungsstunde des frommen Faust in die scheinheilige Maske des fahrenden Scholasten. So, mit diesen kühnen Wendungen, die den Plan der Jugend in sein Gegenteil verkehrten, weil der ehemals verlorene Faust nun der Rettung entgegengeführt werden mußte, schloß sich der wandlungsreiche Zirkel der Motive.

Am 1. August des Jahres 1800 hatte der Dichter, wiederum in seiner Jenaischen Ruhe, „einen kleinen Knoten im Faust gelöst", der sich wohl auf irgendeine bis dahin noch unentwirrte Einzelheit in der „großen Lücke" oder auf die Valentinszene, die nach einem Vermerk auf der Berliner Handschrift wohl im Jahre 1800 beendigt wurde, beziehen dürfte — im übrigen gehört nun seine „rhapsodische" Arbeit den Teilen, deren Idee

feststand und die keinen problematischen Charakter trugen. Die Jahrhundertwende veranlaßte den Verfasser des „Faust“ zu tiefgehenden Betrachtungen, und der bedeutsame Zeitabschnitt sollte auch in seiner Lebensdichtung vermerkt werden. Goethe ist zum Abschluß des Werkes, d. h. des ersten Teiles der Tragödie, bereit und entwirft, diesen ersehnten Augenblick vorwegnehmend, die „Abkündigung“ und den „Abschied“, zwei Gedichte, deren ersteres dem damals wohl nur in seinen Umrissen feststehenden „Vorspiel auf dem Theater“, deren letzteres — in Stanzenform — der „Zueignung“ entsprechen sollte, so daß das Buch wie das Drama von je einem einführenden wie ausläutenden Gesang eingerahmt worden wäre — ein Plan, den aber Goethe in der Folgezeit aufgab. Die „Abkündigung“, die vielleicht von dem „Narren“ als Epilog gesprochen werden sollte, empfiehlt das Stück „den besten Köpfen“ und deren Beifall, eingedenk des fragmentarischen Charakters, der das Gedicht dem Menschenleben gleichen lasse:

> Es hat wohl einen Anfang, hat ein Ende,
> Allein ein Ganzes ist es nicht.

Der „Abschied“ ist, wie die „Zueignung“, ganz subjektiv gehalten. Die erste Strophe schildert getreulich die Empfindungen, die den Dichter nunmehr gegenüber dem vor drei Jahren so seelenvoll heraufbeschworenen „Faust“ beherrschen:

> Am Ende bin ich nun des Trauerspieles
> Das ich zuletzt mit Bangigkeit vollführt,
> Nicht mehr vom Drange menschlichen Gewühles,
> Nicht von der Macht der Dunkelheit gerührt.
> Wer schildert gern den Wirrwarr des Gefühles,
> Wenn ihn der Weg zur Klarheit aufgeführt?
> Und so geschlossen sei der Barbareien
> Beschränkter Kreis mit seinen Zaubereien.

Wie alle guten Schatten, wird auch der böse Geist, der Freund und Feind seiner Jugend, vom Dichter verbannt. Sein sicherer Blick wendet sich nach Osten. Liebe und Freundschaft aber begleiten ihn auch auf dem neuen Wege. Goethe denkt wohl

an Schiller und den Kunst- und Hausgenossen Heinrich Meyer, wenn er die dritte Strophe, die ganz dieser Gemeinschaft gilt, mit den Worten schließt:

> Wir ehren froh mit immer gleichem Muthe
> Das Alterthum und jedes neue Gute.

Glücklich wird der Mann gepriesen, der — in jedem Frühling aufs neue — friedlich und stille seiner Kunst und den Spuren seines Geistes zu folgen vermag, fortschreitend nach den Bestimmungen der Natur, ungestört durch die Stürme der Weltgeschichte. Die letzten Zeilen verkünden ahnungsreich die heraufkommenden Kriegsjahre:

> Und wie des wilden Jägers braust von oben
> Des Zeiten Geists gewaltig freches Toben.

Im Frühjahr 1800 also war der erste Teil des „Faust“ innerlich abgetan und feierlich verabschiedet, und das Auge des Dichters wendet sich nach dem lichtbringenden Osten. Griechenland mit seiner Schönheit steigt herauf und verdrängt die nordischen Zaubereien. Nachdem der Dichter den Sommer über nur hie und da „an Faust“ gearbeitet hatte, heißt es im Tagebuch unterm 12. September mit einem Male: „Früh Helena“. Am gleichen Tage schreibt er von Jena aus, wohin er sich wieder einmal zu ruhiger Sammlung zurückgezogen hatte, an Schiller nach Weimar: „Meine Helena ist wirklich aufgetreten. Nun zieht mich aber das Schöne in der Lage meiner Heldin so sehr an, daß es mich betrübt, wenn ich es zunächst in eine Fratze verwandeln soll. Wirklich fühle ich nicht geringe Lust eine ernsthafte Tragödie auf das Angefangene zu gründen; allein ich werde mich hüten die Obliegenheiten zu vermehren, deren kümmerliche Erfüllung ohnehin schon die Freude des Lebens wegzehrt.“ Helena als bloßes Phantom, als „Fratze“, wie es die Einreihung in die alte Fabel verlangte, genügt dem schönheitsdurstigen Dichter nicht mehr, sie soll nun als wirkliche Heroine in einem selbständigen, nach antikem Muster gefertigten Drama auftreten. Aber Schiller beruhigt den Freund sofort: „Ich wünsche

Ihnen Glück zu dem Schritt, den Sie in Ihrem Faust gethan. Lassen Sie sich aber ja nicht durch den Gedanken stören, wenn die schönen Gestalten und Situationen kommen, daß es Schade sey sie zu verbarbarieren. Der Fall könnte Ihnen im zweiten Theil des Faust noch öfters vorkommen, und es möchte einmal für allemal gut seyn, Ihr poetisches Gewissen darüber zum Schweigen zu bringen. Das Barbarische der Behandlung, das Ihnen durch den Geist des ganzen auferlegt wird, kann den höheren Gehalt nicht zerstören und das Schöne nicht aufheben, nur es anders specificieren und für ein anderes Seelenvermögen zubereiten. Eben das Höhere und Vornehmere in den Motiven wird dem Werk einen eigenen Reiz geben und Helena ist in diesem Stück ein Symbol für alle die Schönen Gestalten die sich hinein verirren werden. Es ist ein sehr bedeutender Vortheil, von dem Reinen mit Bewußtseyn in's Unreinere zu gehen, anstatt von dem Unreinen einen Aufschwung zum Reinen zu suchen, wie bei uns übrigen Barbaren der Fall ist. Sie müssen also in Ihrem Faust überal Ihr Faustrecht behaupten."

Offenbar hatte Goethe mit Schiller schon über den „zweiten Teil" mit seinen „Schönen Gestalten" gesprochen; brieflich wird er hier zum ersten Male erwähnt, wenn man nicht die „zwey Bände", die nach Schillers Schreiben an Cotta vom 24. März d. Js. der gesamte Faust umfassen sollte, als mit zwei Teilen gleichbedeutend auffassen will. Der schöne Trost des Freundes bewährte sich alsbald am Dichter, wie dieser unterm 16. September berichtet, indem „durch die Verbindung des reinen und abentheuerlichen ein nicht ganz verwerfliches poetisches Ungeheuer" im Entstehen war. Helena rückt langsam vor. Immerhin rechnet Goethe, nach einem Brief an Cotta, mit einigen Jahren, um so lästige Gespenster wie Faust und die Farbenlehre los zu werden. Der Plan zur Helena stand in der Hauptsache fest, und Goethe schreitet, der Beistimmung Schillers froh, an die weitere Ausführung. „Ich mag mich dießmal gern zusammenhalten", schreibt er dem Freunde, nachdem er ihm zu Jena das

bisher an der Helena Gedichtete vorgelesen hatte, „und nicht in die Ferne blicken; aber das sehe ich schon, daß von diesem Gipfel aus sich erst die rechte Aussicht über das Ganze zeigen wird." Schiller hatte von der Vorlesung einen großen und vornehmen Eindruck empfangen und meinte, in dieser „Synthese des Edeln mit dem Barbarischen" könne auch der Schlüssel zu dem übrigen Teil des Ganzen gefunden werden, da von dem Gipfelpunkt aus gleichsam analytisch der Sinn und Geist der übrigen Partien zu bestimmen und zu verteilen sei.

Rüstig fördert Goethe im Herbst die Helena, „Schönes mit dem Abgeschmackten durchs Erhabene vermittelnd", wie er im Tagebuch notiert. Anfangs November schreibt er an Knebel: „In poeticis ist auch einiges gethan worden. An Faust habe ich verschiedentlich gearbeitet und es scheint immer möglicher, daß ich ihn noch werde vollenden können, so wunderbar und schwer die Aufgabe ist." Abwechselnd beschäftigt nun den Dichter bald die Helena, bald die Walpurgisnacht, bald die Valentinszene. In solchen Extremen konnte sich sein poetischer Geist ergehen. Eine schwere Krankheit unterbrach im Anfang Januar 1801 Goethes Tätigkeit. Erst im nächsten Monat regte sich wieder seine Produktion, die nun fast ausschließlich der Walpurgisnacht — vielleicht auch noch der Ausführung der Szene „Vor dem Thor" — galt. Die Berliner Handschrift der Walpurgisnachtsszene enthält auf ihren ersten Blättern, von Goethe selbst eingetragen, das Datum des 8. und 9. Februar. Am 14. Februar entnahm er der Weimarer Bibliothek das Werk des Erasmus Francisci „Höllischer Proteus" und Balthasar Bekkers „Bezauberte Welt", die er schon Ende des letzten Jahres in seinem Tagebuch notiert hatte, am 18. Widmans und Pfitzers Bearbeitungen des Volksbuches von Dr. Faust sowie die Schrift von J. G. Neumann, am 23. nochmals Joh. Matth. Meyfarts „Christliche Erinnerung und Magica", Remigius' „Dämonolatria" und Petri Goldschmids „höllischen Morpheus" — alles Quellen zur Walpurgisnacht, wozu noch Schriften wie Joh. Bapt. Portas

„Magia naturalis“, Carpzovs „Practica nova Imperialis“, der „Anthropodemus Plutonicus“ des Prätorius und — früher schon — Charpentiers Werk „über die Lagerstätte der Erze“ kamen.

Ungemein zahlreich sind auch nun die Paralipomena, die für die Walpurgisnacht bestimmt waren. Sie beweisen, wie ernst es Goethe gerade mit dem Studium zu dieser obszönen Partie nahm, wie strenge er bemüht war, sie mit der überlieferten Literatur und den alten Volksvorstellungen in Einklang zu bringen. Es ist tief zu bedauern, daß Goethes ursprünglicher, grandios angelegter Plan nicht zur Ausführung gekommen und durch die Fassung, die er schließlich der Brockenszene gab, verstümmelt worden ist. Mit Recht hat Georg Witkowski, dem wir eine besonders eingehende Studie über die „Walpurgisnacht“ verdanken, darauf hingewiesen, daß die großartigen Unflätereien der Teufelsanbetung bei weitem nicht so abstoßend gewirkt hätten, wie die Schmutzflecke, die über die Szene in ihrer jetzigen Gestalt hier und da in der Absicht hingespritzt sind, ihr die infernalische Stimmung zu verleihen. Ein Pandämonium aller Laster wollte der Dichter hier entfesseln, die Nachtseite irdischen Daseins mit der ganzen Glut und Kraft seiner Phantasie erleuchten. Unbestreitbar gehört dieser Höllenspuk in eine Dichtung, die wie der „Faust“ alles Höchste und Tiefste, das die Menschheit bewegt, umfassen mußte. Warum sollte der Dichter, der sich erkühnt hatte, im „Prolog“ den Himmel zu erschließen, nicht in das Reich Satans hinabsteigen, zumal es die Handlung des Stückes geradezu erforderte, den Helden während der Leidenszeit der Geliebten dem Abgrund sinnlicher Verirrungen so nahe zu bringen, ihm eine derartige Falle zu legen, daß ihn der Teufel sofort beim Schopfe nehmen, ihn „holen“ kann? So, wie sich die schwarze Messe, die auf dem Brocken zelebriert werden sollte, jetzt in den Bruchstücken ausnimmt, widerstrebt sie gewiß einem reinlichen Gefühl, und der Dichter hat sie wohl auch aus moralischen Bedenken unterdrückt, aber in den mächtigen

Bau des ganzen Hexensabbats eingereiht, breit auf seiner Höhe hingelagert, mußte sie von dämonischster Wirkung sein. Welch infernalische Töne, dieses Zwiegespräch des Satans mit dem Chor zu seiner Rechten und Linken! Welch unheimlicher Gegensatz zu den lichten Engeln des „Prologs", wenn die lüsternen Scharen anheben:

Aufs Angesicht nieder
Verehret den Herrn
Er lehret die Völcker
Und lehret sie gern
Vernehmet die Worte
Er zeigt euch die Spur
Des ewigen Lebens
Der tiefsten Natur.

Und wie düster tritt der Fürst der Hölle dem Herrn der Heerscharen, der „das Werdende" von echten Göttersöhnen mit der Liebe umfaßt, mit dauernden Gedanken befestigt sehen will, gegenüber, wenn er die Spuren des „ewigen Lebens" — welche Profanation des christlichen Grundgedankens! — der tiefsten „Natur" den Teufelskindern in den zwei Trieben aufzeigt, die die Welt beherrschen: der Habsucht und der Wollust! Der Dichter hätte diese Responsorien getrost in sein Werk aufnehmen und die lasziven Schlagworte ebensowohl mit Gedankenstrichen andeuten können, wie er auch sonst Mephistos und der Hexen zynische Reden oder priapeische Gebärden verhüllt und umschreibt. Wie viel kraftvoller hätten statt des „Walpurgisnachttraumes", der ursprünglich in der Tat nur als launiges „Intermezzo" gedacht war und nun das schwache Ende bildet, andere Szenen das Ganze beschlossen: die Audienzen vor dem Satan, sein Versinken im „Vulkan" unter „Krachen und Stürmen", die Abfahrt der Gespensterschar mit Faust und Mephisto und gar die „Hochgerichtserscheinung", wo erst das nackte Idol Gretchens erblickt werden sollte und Kielkröpfe, des Teufels Sprößlinge, deren Schicksal verraten mußten und ein Chor der Rache nochmals die Abgründe des Menschenlebens mit grauenerregendem Fackelschein beleuchtete:

Wo fließet heißes Menschen Blut
Der Dunst ist allem Zauber gut
Die grau und schwarze Brüderschafft
Sie schöpft zu neuen Wercken Kraft
Was deutet auf Blut ist uns genehm,
Was Blut vergießt ist uns bequem!
Um Gut und Blut umkreißt den Reihn
In Glut soll Blut vergossen seyn
Die Dirne winckt es ist schon gut
Der Säufer trinckt es deutet auf Blut
Der Blick der Tranck er feuert an
Der Dolch ist blanck es ist gethan.
Ein Blut Quell rieselt nie allein
Es laufen andre Bächlein drein
Sie wälzen sich von Ort zu Ort
Es reißt der Strom die Ströme fort.

Solch mächtige, an Shakespeares Hexengesänge erinnernde Gebilde vermochte Goethe unter dem Wirrsal seiner Skizzen zu vergraben!

In der Hauptsache war die Arbeit an der Walpurgisnacht, wie überhaupt am ersten Teil der Tragödie, im Frühjahr 1801 beendet; was später folgte, war nur redaktionelle Tätigkeit, in der den Dichter sein Hausgenosse Riemer unterstützte. Noch Anfang April 1801 hatte Goethe ein altes Motiv erwogen und an Schiller geschrieben, „er hoffe, daß bald in der großen Lücke nur der Disputationsactus fehlen solle, welcher denn freylich als ein eigenes Werk anzusehen sei und aus dem Stegreife nicht entstehen werde". Er erwähnt in diesem Briefe eine Erfahrung, von der er dem Freunde schon öfter gesprochen hatte und die ein Farbenphänomen an „bononischen Leuchtsteinen" betraf. Dieselbe Erscheinung hatte seine frühere Skizze zur Disputation schon unter den „Fragen aus der Erfahrung" vermerkt, die er nun offenbar ausarbeiten wollte. Der Aktus sollte sich zwischen die erste und zweite Szene im „Studierzimmer" einschieben, Mephisto als Pudel beschworen, Faust von dem Entlarvten auf ein Wiedersehen vertröstet werden, das dann in der kurz darauf folgenden

Disputation sich verwirklicht haben würde. In der heutigen Fassung wird Faust durch den Teufel, nach dessen Entpuppung, vermittels des Geisterchores eingeschläfert, und die Worte Mephistos: „Nun, Fauste, träume fort, bis wir uns wiedersehen" verlieren ihren Sinn, da der Dämon sofort darauf wieder zu dem Erwachten tritt. Auch erklärt nur der frühere Plan Goethes den sonderbaren Umstand, daß Mephisto um seine Entlassung bittet, trotzdem Faust sich zum Pakt bereit erklärt hatte; denn ehemals sollte dieses Verlangen durch den Hinweis auf den Redeakt begründet werden, bei dem Fausts Neugier vorläufig ihre Befriedigung gefunden hätte. In der zweiten Studierzimmerszene wäre dann der Pakt erfolgt. Goethe ließ dieses Projekt, das sich den Disputationen des Volksbuches noch weit mehr genähert hätte als die spätere Unterredung des Faust mit Mephisto, wohl aus dem Grunde fallen, weil der Aktus als reine Komödie die Handlung nicht gefördert und die schon vorhandenen Sittengemälde, wie Schüler- und Auerbachskellerszene, noch um ein weiteres, und dazu noch sehr breites, vermehrt hätte. Faust weiß ja von der Beschwörung her, wer sich hinter der Maske des fahrenden Scholasten verbarg. Die Disputation hätte nur dann ihren Zweck erfüllt, wenn Mephisto hier zum ersten Male, wie gewiß auch ursprünglich geplant war, dem Faust entgegengetreten wäre. Indem Goethe das Pudelmotiv mit dem des Vaganten verband, schaltete er die Disputation aus. Die Spaltung der Studierzimmerszene aber, die so deutlich an sein einstiges Vorhaben erinnert, ist durch den Traum Fausts nicht überbrückt worden.

Nicht leicht ist die Frage zu entscheiden, ob die Trennung der Szene nicht nur als eine äußerliche, sondern auch als eine innerliche vom Dichter gedacht ist, d. h. ob er zwischen den beiden Auftritten Mephistos im „Studierzimmer" auch einen *zeitlichen* Zwischenraum voraussetzt. Die wiederholte Überschrift des gleichen Schauplatzes besagt an und für sich nichts; denn sie braucht bloß als Wink für den Regisseur, die sonst

zu sehr ausgedehnte Szene durch einen Zwischenvorhang zu unterbrechen, aufgefaßt zu werden. Entscheidend sind allein innere Gründe. Für eine spätere, an einem anderen Tage als in der Beschwörungsnacht erfolgende Wiederkehr des Teufels spricht die Entstehungsgeschichte, d. h. das sorgfältig und längere Zeit von Goethe, auch in einem Paralipomenon, erwogene Motiv einer Disputation, woran auch heute noch — ein übrig gebliebenes Rudiment eines zuvor geplanten, ehemals die Handlung fördernden Organes — Mephistos Worte nach Abschluß des Paktes leise erinnern:

> Ich werde heute gleich, beim Doktorschmaus,
> Als Diener meine Pflicht erfüllen.

Diese Verse (1712 und 1713) beweisen jedoch für die Kausalität und den Pragmatismus der Vorgänge so wenig als Mephistos Erinnerung an das alte, später durch die christliche Osterbotschaft außer Kraft gesetzte Motiv vom Selbstmorde Fausts in „Wald und Höhle" („Und wär' ich nicht, so wärst du schon von diesem Erdball abspaziert"). Solche Reste früherer Entwickelungsperioden ließ Goethe in dem Geschiebe seiner Lebensdichtung in großartiger Sorglosigkeit stehen, auch wenn sie Rätsel oder Widersprüche bargen, vielleicht als ihm persönlich wertvolle Gedenksteine überwundener Zeiten und Schichten. Unter dem gleichen Gesichtspunkt verliert auch Mephistos spätere Mahnung am Ausgang der zweiten Studierzimmerszene vor dem Auftritt des Schülers: „Der arme Knabe wartet lange" die Kraft eines Argumentes, aus dem man darauf schließen könnte, bei einem ununterbrochenen Zusammenhang dieses Auftrittes mit den vorhergehenden müsse das Erscheinen des Studenten tief in der Nacht erfolgt sein, was sich aus allen Gründen verbietet. Goethe übernahm eben diesen Teil der Szene ebenso unbekümmert und von chronologischen Bedenken unbeschwert aus dem „Fragment" in die „Tragödie", wie er andere, früher schon ausgeführte Stücke mit späteren zusammenschweißte.

Den Ausschlag für die Annahme der Zusammengehörigkeit der beiden Szenen gibt die Tatsache, daß sie durch ihre jeweilige Stimmung, wie durch Momente der Handlung unlöslich miteinander verbunden sind. Wenn Faust aus dem Zauberschlaf, in den ihn Mephistos Geisterchor gewiegt hat, erwacht, befindet er sich in einem Dämmerzustande, er „träumt fort", nach des Teufels Geheiß, „bis wir uns wiedersehen". Er erblickt nichts mehr von dem Beschworenen, verschwunden ist das Gedränge der singenden Geister — ihm erscheint alles, die Erscheinung des Teufels wie schon die des Pudels, als Lug und Trug. Der Monolog, in dem er diese Enttäuschung ausspricht, ist kein Abschluß, sondern — wie z. B. das Selbstgespräch des Mephisto vor dem Empfang des Schülers — eine Überleitung zu einem neuen Auftritt im gleichen Raume, auf demselben Schauplatz. Noch befindet sich Faust in der Stimmung wie zuvor, verärgert und enttäuscht, als es an seiner Türe klopft. Er erwartet „wieder geplagt", d. h. fruchtlos bemüht zu werden. Und von wem anders als von dem, um dessentwillen er sich kurz vorher vergeblich gequält hatte? Daß er abermals einen Dämon erwartet, beweist das Fehlen jeglicher Überraschung, zeigt die Gelassenheit, womit er Mephistos Wiederkehr entgegentritt. Auf sein Klopfen und seine Frage „Wer will mich wieder plagen?" antwortet es ganz unbestimmt „Ich bin's", und Faust gibt sich damit zufrieden, als ob er niemand anders als eben den Plagegeist, den ewigen, in Person erwartet hätte. Geruhig findet er sich auch sofort in das höllische Gesetz und Zeremoniell, das ihn Mephisto schon zuvor gelehrt hat, und spricht gehorsam diesem Brauche das dreimalige „Herein!" Sollte nicht die Verfassung müder Resignation, in der sich Faust am Schlusse der vorhergehenden Szene befindet, ausgenützt und unmittelbar fortgesetzt werden, so entbehrte ein solch apathisches Verhalten Fausts gegenüber dem Teufel, den er ja nach seinem „Traume" jetzt erst wieder mit vollem Bewußtsein erkennt, jeder Begründung, und Mephistos neueste Phase als „edler Junker"

müßte Faust in ein Staunen versetzen, als ob er den leibhaftigen Satan zum ersten Male mit Augen sähe.

Freilich hat der Dichter trotz wunderbarster Künste, trotz Aufgebot von Geisterchor und Zauberschlaf, von tiefsinnig verwandten Höllenbrauch und Spuk, von Beschwörung des Tieres und dessen altüberlieferter Metamorphose in Mönchs- und Kavaliergestalt, das Rätsel der Einführung des Teufels — wer vermöchte dies Wunder auch in aufgeklärten Zeiten zu vollbringen? — nicht ohne Rest gelöst. Im Gegenteil, es müssen sich, wie auf dem Blocksberge dem Besucher, manche Rätsel aufs neue an Goethes Lösung knüpfen. Überraschend bleibt des Teufels schnelle Rückkehr, nicht völlig überzeugend der fortgesetzte Traumzustand Fausts bis zu diesem Wiedersehen, dem die kraftvoll herben Antworten des Helden einigermaßen widersprechen. Ob jedoch der geplante Disputationsakt diese Verbindung von Übersinnlichem und Sinnlichem, von Hölle und Erde, besser bewerkstelligt hätte? Diese Zankszene im Auditorium vor allerlei neugierigem Volke hätte dem Teufel wohl kaum den Nimbus Luzifers gewahrt, jenen magischen Schein, den er in der endgültigen Fassung im Alleinsein mit Faust wenigstens noch von der ersten Studierzimmerszene unmittelbar in die zweite hinüberträgt und worin er die tiefsinnigen, vom höchsten Geiste geschwellten Zwiegespräche, die an die Stelle altüberlieferter „Disputationen" getretenen Unterhaltungen mit dem Magus fortsetzt, die allein im Stande sind, uns in das Bereich des Übermenschlichen zu erheben.

Seit seiner Krankheit hatte Goethe nichts Poetisches mehr produziert. Zu wenig Herr über seine Stimmung, in seiner Schwerfälligkeit unschlüssig, zerstreute er sich, wie Schiller dem Verleger Cotta am 10. Dezember 1801 schrieb, mit wissenschaftlichen Dingen. Der Freund verzweifelte beinahe daran, daß er seinen Faust noch vollenden würde. Auch Goethe selbst weiß gegenüber Rochlitz in dieser Zeit nicht zu sagen, inwiefern sich seine Dichtung ihrer Vollendung oder auch nur ihrer Beendigung nahen dürfte.

Nun führt ihn am 18. Januar 1802 ein besonderes Geschäft, die Übernahme und Ordnung der Bibliothek des verstorbenen Hofrats Büttner, auf acht Wochen wieder nach Jena, in das Schloß, in seine „Ruhe", der ja — zumal in Frühlingstagen — schon so manche poetische Blüte entsprungen war. In humorvoller Stimmung verfaßt er, inmitten der wüst umherliegenden Bücherhaufen, einen Aufsatz über das von ihm nun schon über zehn Jahre geleitete „Weimarische Hoftheater", worin er sich auch über seine Maximen aussprach. Am 19. Januar schon schrieb er an Schiller: „In Jena, in Knebels alter Stube, bin ich immer ein glücklicher Mensch, weil ich keinem Raum auf dieser Erde so viel produktive Momente verdanke. Es ist lustig, daß ich an einem weißen Fensterposten alles aufgeschrieben habe, was ich seit dem 21. November 1798 in diesem Zimmer von einiger Bedeutung arbeitete. Hätte ich diese Registratur früher angefangen, so stünde gar manches darauf, was unser Verhältnis aus mir herauslockte. Eine Schnurre über das Weimarische Theater habe ich zu diktieren angefangen, und mache dabei, wie billig, ein erstaunt ernsthaft Gesicht; da wir die reelle Leistung im Rücken haben, so ist es gut ein wenig dämisch auszusehen und sich auf jede Weise alle Wege frei zu halten."

Man glaubt den Direktor des „Vorspiel auf dem Theater" in seiner souveränen Laune und Weitherzigkeit zu vernehmen: Auch die „Schnurre" selbst, die sich mit einer Spitze gegen die Widersacher der Goetheschen Regie richtete, gemahnt uns vielfach an die Worte des Direktors: „Der Pöbel drängt sich unvorbereitet zum Schauspielhause, er verlangt, was ihm unmittelbar genießbar ist. Er will schauen, staunen, lachen, weinen . . . ." Und klingt nicht der Gedanke: „Unsere Literatur hatte, Gott sei Dank, noch kein goldenes Zeitalter, und wie das Übrige, so ist unser Theater noch erst im Werden" — an die Stelle an:

> Wer fertig ist, dem ist nichts recht zu machen;
> Ein Werdender wird immer dankbar sein? . . . . .

Was Goethe in seinem Aufsatz über die Tyrannis des Autors

und der Schauspieler, über den Strom und Strudel des beherrschenden Augenblicks, die Erziehung des Publikums zur Vielseitigkeit und die Neigung der Menge sagt, immer nur sich, sein nächstes Geistes-, Herzens- und Sinnesbedürfnis auf dem Theater befriedigen zu wollen, sagt ebenso der Direktor des „Vorspiels", nur mit ein bißchen andern Worten. Vielleicht hatte den Dichter zur endgültigen Gestaltung des anmutigen Dreigespräches die eifrige Lektüre der damals in Dalbergs Übersetzung erschienenen Gita Govinda bestimmt, des indischen Liebesdramas, das ihn, wie Schiller es für sich selber bestätigt hat, auch wieder zur „Sakontala" zurückgeführt haben mochte.

Auch ein anderes Unternehmen konnte Goethes Gedanken die Richtung auf das Vorspiel gegeben haben. Das alte Sommertheater zu Lauchstädt, wo die Weimarische Truppe in der Badesaison zu spielen pflegte, sollte durch einen Neubau ersetzt werden, zu dem der Plan und das Modell bereits entworfen waren. Am 19. März berichtet Goethe an Schiller: „Das Bibliothekswesen klärt sich auf. Bretter und Balken schwimmen die Saale hinunter zu dem neuen Musentempel in Lauchstädt. Lassen Sie doch auch dieses Unternehmen auf sich wirken und thun Sie für Ihre älteren Sachen, was Sie können. Zwar weiß ich wohl, wie schwer es hält, doch müssen Sie nach und nach, durch Nachdenken und Übung, dem dramatischen Metier soviel Handgriffe abgewinnen, daß Genie und rein poetische Stimmung nicht zu jeder Operation nötig sind." Glaubt man nicht den Direktor des Vorspiels reden zu hören, den Leiter einer deutschen Wandertruppe, der gerade seine Bude errichtet hat — „die Pfosten sind, die Bretter aufgeschlagen" — und nun den Dichter zu Beiträgen ermutigt?

Was hilft es viel von Stimmung reden?
Dem Zaudernden erscheint sie nie.
Gebt ihr euch einmal für Poeten,
So kommandiert die Poesie.

Selbst der Titel des eigentlichen Festspiels, das Goethe im Juni

zur Eröffnung des Sommertheaters schrieb: „Was wir bringen" erinnert noch an die Grundmaxime des Direktors: „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen." So wäre in Knebels alter Stube, „auf dem Jenaischen Kanapee", wohin sich der Dichter schon früher „wie auf einen Dreifuß" begeben hatte, um sich — der Amtsgeschäfte und häuslichen Verdrusses müde — zu poetischer Arbeit zu inspirieren, außer so vielem andern auch das „Vorspiel" zum „Faust" entstanden und Schillers Wunsch in Erfüllung gegangen, den er am 20. Februar dem Freunde ausgesprochen hatte: „Vielleicht führt Sie der Bücherstaub, mit dem poetischen Geist geschwängert, auch zu dem alten gespenstigen Doktor zurück, und wenn das geschieht, so wollen wir Büttners Manen dafür segnen."

Noch sechs Jahre sollte es dauern, bis der erste Teil der Tragödie im Druck erschien. Goethe entschloß sich im Sommer 1805, bei Cotta seine Schriften neu herauszugeben, in zwölf Bänden, als deren achter — nach wiederholten Änderungen — der „Faust" schließlich bestimmt wurde. Im Frühjahr 1806 nahm der Dichter die letzten Revisionen vor. In den Annalen, wie in einem Brief an Cotta bezeichnet er den „Faust" ausdrücklich als Fragment, wie er ihn später gegenüber Knebel ein Stückwerk nennt. Am 18. August ging das druckfertige Manuskript aus Jena an den Verleger ab. Aber die Kriegsläufte verzögerten das Erscheinen des Werkes. Wieder liest der Dichter, wie einst aus dem alten Kodex, so jetzt aus den zurückgehaltenen Teilen, in Weimar der regierenden Herzogin, in Jena bei Frommanns, vor. Endlich erscheint — nach vorheriger Veröffentlichung einiger Bruchstücke im Cottaschen „Morgenblatt" — zur Ostermesse des Jahres 1808 zugleich mit einer Separatausgabe der achte Band der neuen Edition, der letzte der zweiten Lieferung, der neben den Puppenspielen und einigen größeren Gedichten „Faust. Eine Tragödie" enthielt.

Am 9. Mai 1805 war Schiller gestorben. Es gehört zur Ironie sein Schicksals, daß er das Werk, das nunmehr aller Welt

zugänglich war, daß er die größte Dichtung seines Freundes und der Deutschen nicht mehr erleben sollte. Und er allein war es, dem wir die Beendigung des „Faust" verdanken! Unablässig hatte er an Goethe geschürt. Seine Teilnahme war, wie dieser selbst in den Annalen gestand, „die innigste und höchste". „Sie haben mir", so schrieb er ihm einst, „eine zweite Jugend verschafft und mich wieder zum Dichter gemacht, welches zu sein ich so gut als aufgehört hatte." Die hohen und dankerfüllten Worte des „Epilog", worin Goethe das Wesen des großen Freundes mit ehernen Glockentönen nochmals der trauernden Menschheit verkündete:

> Wie bald sein Ernst, anschließend, wohlgefällig
> Zur Wechselrede heiter sich geneigt,
> Bald raschgewandt, geistreich und sicherstellig
> Der Lebensplane tiefen Sinn erzeugt —

nirgends konnten diese Empfindungen tiefer und inniger haften als an der Erinnerung jener Stunden, da Schiller sich mit der ganzen Anmut seiner Seele, dem Feuer und der weitschauenden Klarheit seines Geistes für den „Faust" eingesetzt und dem Genossen dessen eigene Träume erklärt hatte. Und wie verhielt sich Goethe nun gegenüber seinem „Propheten"? Hat er dessen Deutungen irgendeinen Einfluß auf sein Werk gegönnt?

Schon der Briefwechsel der beiden Dichter belehrt uns, daß eine tiefere Einwirkung Schillers ausgeschlossen sein mußte, weil er weder den neuen Plan des „Faust" noch die Entwickelung seiner einzelnen Teile erfuhr. Goethe hat diese Verheimlichung seiner Erfindungen dem Freunde gegenüber bis zur Mystifikation getrieben. Als Eckermann im Gespräch über Schillers Briefe und dessen Gemeinschaft mit Goethe im Jahre 1829 dem Greis in Erinnerung brachte, wie hübsch jener ihn angetrieben, wie liebenswürdig er, durch seine Idee verleitet, am Faust forterfunden habe, und hinzusetzte: „Ich habe dabei bemerkt, daß etwas Voreilendes in seiner Natur lag", bestätigte der Alte diese Bemerkung mit den Worten: „Sie haben

recht, er war so, wie alle Menschen, die zu sehr von der Idee ausgehen. Auch hatte er keine Ruhe und konnte nie fertig werden, wie Sie an den Briefen über den „Wilhelm Meister“ sehen, den er bald so und bald anders haben will. Ich hatte nur immer zu thun, daß ich feststand und seine wie meine Sachen von solchen Einflüssen freihielt und schützte.“ War es mithin eine Art von Selbsterhaltung, die Goethes Gebaren erklärt, so ergreift uns doch ein tiefschmerzliches Bedauern bei dem Gedanken, daß der hohe Freund ins Grab sinken mußte, ohne von dem herrlichsten, was der erneute Faust barg, auch nur eine Verszeile zu vernehmen. Nichts vom Prolog, vom Vorspiel, vom Pakte, von den Osterszenen, von Valentins Monolog und Sterben, von Walpurgisnacht und Kerker! Statt dessen „Oberons Hochzeit“ und „Helena“! Wie weit lag doch die Zeit hinter Goethe, da er jedem Freunde und Besucher sein Herz öffnete und den Gotter, Jacobi, Boie, Klopstock, Merck, Wieland, Stolberg wie dem ganzen Weimarer Hofe seinen jungen Faust erschloß, und wie hatte er nun die Citadelle seines Inneren gegen den edelsten, treusten, verständnisreichsten seiner Lebensgefährten verschanzt!

Eigentümlich war die Wirkung des vollendeten Gedichtes auf Goethes nächste Umgebung und Freunde. Seine Mutter zwar, die schalkhaft noch im Herbst 1807 „sehr auf den Blocksberg verlangt“ hatte, erlebte das Erscheinen des Werkes nicht mehr. Tief getroffen fühlten sich Zelter und Graf Reinhard zunächst durch die „Zueignung“, die sie aus dem vorläufig ihnen zugesandten ersten Druckbogen kennen lernten, der Berliner Freund sodann durch die Gestalt des Teufels, Gretchens und die Brockenszene, während ihm das „Intermezzo“ rätselhaft blieb. Rochlitz fand es geradezu Goethes unwürdig. Auch Knebel und Wieland interessierte die Walpurgisnacht in erster Linie. Der letztere fand, daß Goethe darin mit dem Höllen-Breughel an diabolischer Schöpfungskraft und mit Aristophanes an pöbelhafter Unfläterei gewetteifert habe. Die ganze Tragödie erschien ihm

als einzigartiges „exzentrisches Geniewerk", das die Tendenz nicht nur des achtzehnten, sondern aller bis auf die Gegenwart verflossener Jahrhunderte in sich schließe. Am innigsten äußerte sich Schillers Witwe in ihrem Schreiben an den Dichter vom 14. Juni, indem sie, besonders von dem „Zauberton" der „Zueignung" unaussprechlich gerührt, jede Einzelheit der Handlung mit gleicher Bewunderung hervorhebt. Goethe erwidert ihr mit den vielsagenden Worten, wie sehr er es zu schätzen wisse, „daß die wenigen Resultate unseres Lebens, die auf dem Papier mit gedruckten Lettern stehen bleiben, unsern Freunden wirklich etwas sind". Indem er ihr für die treue und kräftige Aussprache ihrer Gesinnungen und Empfindungen dankt, bekennt er: „Nicht jedermann vermag's und unter den Vermögenden sind nicht alle so wohltätig." Er mußte sich wieder einmal bescheiden und die Welt in seinen Freunden sehen; denn gar zu schwach war das Echo, das sein „Faust" in deutschen Landen weckte.

Nur vereinzelte Stimmen priesen die unvergleichliche Bedeutung des Werkes. So das Cotta'sche „Morgenblatt" und Bertuchs „Magazin". Niebuhr fand in ihm den Katechismus und Inbegriff seiner Überzeugungen und Gefühle — wie es der „Faust" in Zukunft vielen Tausenden noch werden sollte, Patrioten, wie Jahn und Arndt, erkannten das Urdeutsche dieser Poesie, und Jean Paul sprach von einem Shakespeare Posthumus. Die Romantiker aber, die einst das „Fragment" so enthusiastisch begrüßt hatten, schwiegen ebenso wie die übrigen Poeten. Goethe stand allein auf seinem höchsten Gipfel, unerreichbar für die Schar der andern Musenjünger, und schon notierte er sich neue Blocksbergs-Kandidaten, darunter ebensowohl den „versteinerten" Voß wie „das Wunderhorn". Freilich waren die Zeiten dem Verständnis und der Aufnahme dieser tiefsten und innerlichsten aller Dichtungen nicht günstig. Deutschland lag in seiner schlimmsten Not und Schmach, und der Kriegsgott regierte die Stunde. Kaum ein halbes Jahr nach dem Erscheinen des „Faust" sahen die gedemütigten Fürsten und Völker den Korsen

auf der Höhe seiner Macht und seines Glanzes, in Erfurt, im Herzen Deutschlands, bei jenem Kongreß, wo der Dichter des „Faust" dem Beherrscher der europäischen Welt Auge in Auge gegenüberstand und dem Menschenverächter die bewundernden Worte abrang: „Voilà un homme!" Wieland, einer der bevorzugten Zeugen dieser Zusammenkunft, war es, der im nächsten Jahre den Vergleich zog „Goethe sei in der poetischen Welt, was Napoleon in der politischen". Er hatte recht: Beide waren in ihrer einsamen Größe der Mitwelt unverständlich und unheimlich.

Nur langsam eroberte sich der „Faust" die Gemüter. Wie natürlich waren es zunächst die Künstler, denen sich die geheimen Wunder des Mysteriums eröffneten. Allen voran die Maler und Zeichner. Hier, in der Welt der deutschen Bildner, traf der „Faust" auf einen verwandten Zug, auf die gleiche Sehnsucht nach Vertiefung des geistigen und persönlich-religiösen Lebens, der erst später in das Nazarenertum, die von Goethe belächelte „neudeutsch religios-patriotische Kunst" auslief und verflachte. Eine ganze Reihe meist junger Darsteller bemächtigt sich mit Inbrunst des herrlichen Stoffes und sucht durch den Griffel die tiefen Gedanken Goethes auszusprechen. Es war — fast bei allen — zugleich eine persönliche Huldigung für den Genius des Dichters, die er auch meist selber als solche empfindet und wofür er sich in lebhaft gefühlten Dankschreiben erkenntlich zeigt. „Dem Dichter kann nichts Angenehmeres begegnen, als wenn er auf eine so bedeutende Weise erfährt, daß ihm die Einbildungskraft des Lesers entgegen arbeite" — schreibt er liebenswürdig dem Maler Stieglitz, dem Freunde von Rochlitz. Mit derselben Freude begrüßt er die ihm durch Zelter vermittelten Zeichnungen des Ratzeburgers Nauwerck, wie die Umrisse von Retzsch oder späterhin die Entwürfe Näkes, die Schwerdgeburth in Kupfer stach. Unter den zahlreichen Illustrationen zum „Faust", die Goethe noch erlebte (so die von Delacroix, Ramberg, Schnorr und Nehrlich), ragen als die bedeutendsten

die Federzeichnungen von Peter Cornelius hervor, die der Künstler seit 1809 in Frankfurt begonnen und vom Jahre 1811 an in Rom vollendet hat, im ganzen zwölf Entwürfe, deren elf von Ruscheweyh gestochen und von Wenner in Frankfurt a. M., mit einer Widmung an Goethe versehen, im Jahre 1816 verlegt wurden. Die erste Hälfte erhielt Goethe Anfang Mai 1811 durch Boisserée, der sie ihm in Weimar vorlegte, zur großen Zufriedenheit des Dichters, der dem Künstler in einem ausführlichen Schreiben für die gute Wahl, die glückliche Darstellung und geistreiche Behandlung im ganzen und einzelnen seine dankbare Bewunderung ausdrückte. Im September 1816 empfing Goethe die weiteren fünf Stiche Ruscheweyhs und im Dezember 1827 ergänzte er die Serie durch den mittlerweile erschienenen Stich Thaeters.

Wie Goethe schon während der letzten Phase seiner Arbeit den „Faust" der Bühne anzunähern suchte und das „Vorspiel" geradezu im Hinblick auf die Darstellung des Stückes geschrieben hatte, so dachte er in der Tat schon 1810 an die Aufführung des Dramas in Weimar. Er beriet sich mit Riemer, der das Nähere mit dem Schauspieler Wolff besprach. Zelter sollte „mit einiger Musik beistehen", insbesondere bei dem Ostergesange und Einschläferungslied; aber er lehnte aus verschiedenen Gründen ab. Goethe ließ die Sache bis zum Oktober 1812 ruhen, wo er die Verhandlungen mit Riemer und Wolff wieder aufnahm. Am „Faust" ward zum Zweck einer Einrichtung für die Bühne „redigiert", und man erkennt aus einem Szenarium P. A. Wolffs, das Zusätze von Goethes Hand enthält, daß der Dichter einige Zutaten, Verschiebungen und Auslassungen beabsichtigte. So sollten vor „Auerbachs Keller" in einer Straßenszene „Kleine Teufel" erscheinen, die als „technisches Einschiebsel", ohne zu sprechen, wohl nur als Pantomime der späteren Hexenküche vorspucken mochten; eine „Combination", von Goethe am Rand der Katechisationsszene angemerkt, deutet wohl die Notwendigkeit der Verbindung der drei Gartenszenen an. Interessant ist, daß

Valentin schon vor den Auftritten „Am Brunnen“ und „Zwinger“ erscheinen sollte. In dem Szenarium fehlen die Szenen „Straße“, worin Mephisto den Faust zum falschen Zeugnis überredet, sowie „Trüber Tag“ und „Nacht. Offen Feld“. Indessen führten diese Inszenierungsversuche zu keinem Resultat. Der „Faust“ stand, wie Goethe später meinte, von theatralischer Vorstellung gar zu weit ab, und vieles, das aufgeopfert werden mußte, konnte — mangels geeigneter Erfindung — nicht ersetzt werden.

Neue Anregung kam von andrer Seite. Am 1. April 1814 empfing Goethe den Besuch des Fürsten Radziwill aus Berlin, der ihm u. a. Kompositionen zum „Faust“ vortrug, womit er seit einigen Jahren beschäftigt war. Auf seine Bitte hin änderte Goethe zu musikalischem Zwecke die Szene „Gartenhäuschen“ und dichtete einen Geisterchor, der die Blutsverschreibung begleitete, sowie das schalkhaft-graziöse Trio „Amor und zwei Teufelchen“. In der Szene „Garten“ sollte der kleine Liebesgott nach der Seite wegfliegen, wo Gretchen und Faust hervortreten, während die Teufelchen nach der andern Seite hüpfen, um Marthe und Mephisto anzukündigen. Auch diese opernhaften Einlagen beweisen, wie Goethe bemüht war, die Gretchenpartie enger mit dem übersinnlichen Elemente zu verknüpfen.

Im Frühjahr 1815 plante der Dichter eine melodramatische Aufführung der Eingangsszenen des Faust, eines „Monodrama“, das mit Weglassung des Famulus von Fausts Monolog bis zum Beginn des Osterfestes reichen sollte. Der Kapellmeister Eberwein, der Komponist der „Proserpina“, wurde beauftragt, die Musik für die Annäherung und Erscheinung des Erdgeistes wie für den Osterchor zu schreiben; die Weimarer Schauspieler Oels und Graff sollten den Faust und Erdgeist rezitieren. Goethe selbst hielt die erste Leseprobe ab, nach Eberweins Bericht: mit meist geschlossenen Augen, wie er's zu tun pflegte, wenn er einem Vortrag mit gespannter Aufmerksamkeit folgte. Aber auch diese Bemühungen führten zu keinem Ziel. Erst im Jahre 1829, zur Weimarer Aufführung des „Faust“ bei der Feier des acht-

zigsten Geburtstages Goethes, gelang Eberwein die Vertonung der Worte des Erdgeistes, die dieser singen sollte, sowie er auch den Radziwillschen Geisterchor umarbeitete und einen von Goethe gleichfalls neu gedichteten Schlußgesang der Engel komponierte, der Gretchens Himmelfahrt anzeigte.

Mittlerweile war Fürst Radziwill nicht müßig. Er hatte die königlichen Prinzen für den „Faust" interessiert, und diese faßten, wie Zelter am 18. Februar 1816 dem Freunde berichtet, den heroischen Entschluß, die Dichtung unter sich aufzuführen. Am 30. März fand die erste Leseprobe im Familienkreise Radziwills, in Gegenwart des Kronprinzen, der im „Faust" lebte und webte, seiner Geschwister, des Prinzen Georg von Mecklenburg, der Frau von Humboldt, einiger Künstler u. a. statt. Prinz Karl von Mecklenburg las den Mephisto, der Schauspieler Lemm einstweilen den Faust. Zelter selbst übernahm dabei eine Art von Regie, die Rolle des Schauspieldirektors, wie er launig sagte. Am 6. April fand abermals eine Probe statt, wozu der ganze Hof mit dem König erschien. Aber erst im Mai 1819 wurden diese Versuche in die Tat umgesetzt. Unter der Leitung des Intendanten Grafen Brühl, der schon in jenen früheren Proben den „Dichter" im Vorspiel gelesen hatte, wurden zwei Szenen im Radziwillschen Hotel aufgeführt, darunter die Erdgeisterscheinung, eine Phantasmagorie, die nach des Fürsten Anordnung Goethes eigene Gesichtszüge trug und hinter einem transparenten Fenster auftauchte. (Der Dichter selbst dachte sich, wie er auf eine Anfrage Brühls erklärte, den Erdgeist als transparenten Kopf und Brustteil, jupiterähnlich und in kolossaler Größe, mit flammenartigem Haar und Bart, während er ihn in einer — wahrscheinlich früheren — Bleistiftzeichnung bartlos darstellt, aus den Augen Lichtstrahlen gegen den abgewendeten Faust hervorschleudernd.) Am 24. Mai 1820 kam im Residenzschlosse zu Berlin vor dem König und einer erlesenen Versammlung nach mehreren Proben, die teilweise bis zu sechs Stunden währten, der ganze „Faust" zur Aufführung. Schinkel

hatte sich der Dekoration angenommen, die Sing-Akademie unter Zelters Leitung die Chöre gestellt, Wolff gab den Faust, der Mecklenburger Herzog wieder den Mephisto, Madame Stich das Gretchen, Graf Brühl hatte die Regie. Über alle Veranstaltungen hat der getreue Zelter dem Dichter ebenso eingehend wie ergötzlich berichtet.

Noch zu Lebzeiten Goethes folgten diesen privaten Vorstellungen des „Faust“ öffentliche Aufführungen. Karl von Holtei, der schon im Februar 1828 zu Weimar Szenen aus dem ersten Teil und der Helena vorgelesen hatte, war der erste, der das Drama im Hinblick auf die Feier des achtzigsten Geburtstags des Dichters für die Bühne, das Königstädtische Theater in Berlin, einrichtete. Aber seine Bearbeitung fand nicht die Zustimmung des Autors. Er rächte sich mit einer entsetzlichen Verballhornung des Goetheschen Stückes, einem Melodrama, das unter dem Titel: „Johannes Faust, der wundertätige Magus des Nordens“ im Januar 1829 mehrmals in Berlin aufgeführt wurde. Auch der Verfasser eines anderen schauerlichen Faustdramas, A. Klingemann, bereitete eine Aufführung des Goetheschen „Faust“ vor, die — mithin als die erste öffentliche Darstellung — am 19. Januar auf dem von ihm geleiteten Braunschweiger Theater stattfand.

Nun regte sich auf mehreren großen Bühnen der Gedanke, dem greisen Dichter zu seinem bevorstehenden Geburtsfeste diese Huldigung zu bereiten. Auch in Weimar wirkte das Gerücht von solchen Unternehmungen ansteckend, und im November 1828 begaben sich der Kanzler von Müller, der Schauspieler La-Roche, Riemer und Eckermann zu Goethe, um ihn von der „beschlossenen“ Aufführung zu benachrichtigen. Der anfängliche Zorn des Dichters über diese Eigenmächtigkeit wich — auf die Vermittlung seiner Schwiegertochter hin — bald der Geneigtheit, mit den Freunden das Vorhaben in seinem Sinne zu besprechen. Klingemann erstattete unter Beifügung einiger Belege am 20. Januar dem Dichter einen Bericht über die Braunschweiger

Aufführung, besonders über Marrs weltmännische Auffassung des Mephistopheles, und nach den ersten Beratungen mit Eckermann und Soret war gegen Ende März die Einwilligung Goethes, den „Faust“ nach Klingemanns Arrangement zu inszenieren, gesichert. Riemer und der Regisseur Durand nahmen sich zunächst des Werkes an, Eberwein sollte eine neue Musik dazu liefern. Goethe selbst las in seinem Hause einer Versammlung von Freunden und Bühnenmitgliedern den ganzen ersten Teil vor. Der Schauspieler La-Roche, dem der „Mephistopheles“ zugeteilt war, hat später über diese denkwürdige Sitzung berichtet, noch als Greis erfüllt von dem hinreißenden Vortrag des Dichters und dem gewaltigen Eindruck der Dichtung. Die Rolle des Mephisto, so rühmte er, habe ihm Goethe so sorgfältig einstudiert, daß jede Gebärde des Dichters Eigentum gewesen sei. Den Faust habe Goethe im Baß eines älteren Mannes deklamiert, bis zu der Stelle, wo er den Verjüngungstrank in der Hexenküche trinke, um von hier an die Rolle bis zum Ende in klangvollstem Jünglingstenor durchzuführen.

Im übrigen verhielt sich der Dichter, wie er an Zelter berichtete, „passiv, um nicht zu sagen leidend“. Er hatte schon früher die Bearbeitung des „Faust“, als eines Stückes, das von Haus aus gar nicht für die Bühne geschrieben worden sei, für den schwierigen Punkt erklärt und überließ die Hauptsache Riemer und Durand, die sich wiederum an die Inszenierung Klingemanns hielten, nur daß sie das Drama, anstatt in sechs, in acht „Abteilungen“ zerlegten. Goethe beschränkte sich auf eine Revision des Ganzen und notierte nur am Rande des uns noch erhaltenen Weimarer Souffliersbuches die Stellen, die allenfalls gestrichen oder abgeändert werden sollten. Seine Bemerkungen zeigen durchweg die Tendenz, derbe oder anstößige Wendungen, z. B. in den satirischen Szenen, zu mildern, wie auch die ganze Einrichtung der Regisseure dieses Bestreben verrät. Offenbar walteten hier Rücksichten auf den Hof und die keuschen Ohren einer prüden Gesellschaftsschicht, die sich schon in Berlin, bei

den Radziwillschen Proben, angesichts der Natürlichkeiten des „Faust" sonderbar genug gebärdet hatte. Es berührt den freier denkenden Epigonen sehr komisch, wenn er in der Weimarer Bearbeitung den Text — nicht auf Goethes Geheiß, aber doch mit seiner Einwilligung — in folgender Weise geändert findet. Es lautet z. B. in Auerbachs Keller anstatt: „Als hätt' sie Lieb' im Leibe" — „Als plagten sie Liebesschmerzen". (Die bekannte Version für den Vers „Als wie der Doctor Luther" in die Lesart: „Das macht das gute Futter" datiert erst aus der Nach-Goetheschen Zeit.) In der Szene „Straße" heißt es statt: „heut Nacht" — „noch heut", statt „Das Püppchen geknetet und zugericht't" — „Den Bissen Euch habt zugericht", statt „Strumpfband" — „Armband". Im „Spaziergang" wird „die Kirche" durch „die Pfaffen" ersetzt, in „Wald und Höhle" ist die Stelle vom „Zwillingspaar, das unter Rosen weidet" nach anfänglicher Änderung ganz gestrichen, und Fausts verhängnisvolle Frage in „Marthens Garten" lautet:

„Ach kann ich nie ein Stündchen ruhig Dir am Munde hängen,
Und Blick in Blick und Seel' in Seele drängen?"

Selbst für die Bezeichnung Mephistos war der Ausdruck: „Spottgeburt von Dreck und Feuer" zu stark und mußte heißen: „von Schmutz und Feuer". Der „Böse Geist" durfte Gretchen — auf Goethes bestimmte Vorschrift! — nicht an das Ungeborene, unter ihrem Herzen sich Regende erinnern, während der Dichter zu dem Lied im Kerker „Meine Mutter, die Hur'" treuherzig bemerkt: „Hier wüßte nichts Verfängliches". Man glaubt es schwer, aber es geschah mit seinem Einverständnis, auf seine Note: „Überlasse die Umänderung", wenn die schmerzlich süßen Erinnerungen des irren Gretchens nun lauteten:

„Laß mich nur noch das Kleine bedenken" (statt „das Kind noch tränken")

und wenn sie flehte:

„Und das Kleine mir an das Herz („an die rechte Brust"),
Niemand sonst wird bei mir ruhn („bei mir liegen"),
Mich an Deiner Seite zu wissen („an Deine Seite zu schmiegen"),

Das war sonst ein süßes, ein holdes Glück!
Aber es ist mir auf immer entrissen." —

Goethe wohnte der Vorstellung, die am Samstag den 29. stattfand, nicht bei. Eine große Soirée vereinigte nach dem Theater Freunde und Gäste in Goethes Haus, darunter den polnischen Dichter Mickiewicz, der von Mephisto und Marthe ebenso belustigt, wie er von Gretchen tief ergriffen war. Holtei hat sich — auch dem Dichter selbst gegenüber, bei dem er am 30. zu Mittag speiste — eingehend über die Weimarer Vorstellung geäußert, abfällig über Durand als Faust, lobend über Caroline Lortzing als Gretchen, begeistert über den Mephisto La-Roches, der ihm die Rolle zu Danke spielte, wie vor und nach ihm niemand. „Er blieb", wie Holtei sagt, „der humoristisch-negierende, witzig-spöttelnde, lustig-zweifelnde, listig-spähende G e i s t. Im Einklange damit standen seine Gebärden, sein vornehm-freies Betragen, seine meisterlich-schlichte Rede, worin weder stark betont, noch wichtig herausgehoben, noch effekthascherisch gedehnt, sondern immer flüssig, eindringlich, verständlich und nach Hamlets Vorschrift ‚leicht von der Zunge weg' gesprochen wurde." Es war die vom Dichter sanktionierte Auffassung des Teufels. Der Erdgeist wurde nach La-Roches Mitteilungen durch ein den ganzen Hintergrund erfüllendes Riesenantlitz dargestellt, seine Worte wurden nach Eberweins Komposition gesungen. Bei der Dom-Szene tadelt Genast als höchst störend, daß Mephisto es war, der die anklagenden Worte des Bösen Geistes sprach. Bald liefen auch die Nachrichten über die von Tieck geleiteten Aufführungen des „Faust" aus Dresden und Leipzig (27. und 28. August) ein, die der Dichter dankerfüllt quittierte. Auch seine Vaterstadt Frankfurt hatte zur Vorfeier seines Geburtstages einzelne Faust-Szenen zur Darstellung gebracht. Im Jahre 1830 folgte München, in den beiden nächsten Jahren Hamburg und Stuttgart mit Aufführungen des Stückes, meist in Klingemanns Bearbeitung.

Schon hatten auch die Übersetzungen des „Faust" in fremde

Sprachen begonnen. Der französische Kommissär Lemarquand lieferte dem Dichter bereits im Jahre 1808 erfreuliche Proben in Prosa und Rhythmen. Goethe wünschte 1823 sehr, sein Gedicht im Charakter der Zeit des Marot übersetzt zu sehen, worin er sich später mit Victor Cousin traf. Indessen hatten Frau von Staël einige Szenen, Stapfer und der Graf Saint-Aulaire das ganze Stück übertragen. Im Jahre 1828 folgte Gérard de Nerval mit einer Übersetzung, die dem Dichter sein eigenes Werk wieder „durchaus frisch, neu und geistreich" erscheinen ließ. Auch die Engländer bemächtigten sich frühzeitig des „Faust". Mit größtem Enthusiasmus ein gewisser Soane, der nach dem unerwarteten Tode seines Verlegers auf eigene Kosten seine Arbeit drucken ließ, lediglich um die angegriffenen Augen Goethes vor dem Manuskript zu bewahren, sodann Lord Gower (1823). Shelley hat (1822) nur die Walpurgisnacht übersetzt. Mit dem größten Interesse verfolgte Goethe, wie alle Bemühungen des Auslandes, die seinen Werken galten, so besonders diese Aneignungen französischer und englischer Schriftsteller. Er, der die Nationen durch eine „Weltliteratur" miteinander verbinden wollte, mußte es mit inniger Freude begrüßen, daß gerade der „Faust", recht eigentlich das Weltgedicht unter seinen Schöpfungen, schon zu seinen Lebzeiten die Weltreise begann.

III. Erklärung des ersten Teils der Faust-Tragödie

Zueignung und Vorspiel auf dem Theater

Die Faust-Tragödie, deren erster Teil seit dem Jahre 1808 dem Publikum vorlag, ist von einem dreifachen Rahmen umspannt, von drei goldenen Reifen, die das Juwel der Dichtung zusammenhalten. Sie gehen stufenweise vom Engeren ins Weite, vom Persönlichen ins Sachliche. Die Zueignung hat gar nichts mit dem Inhalt des Stückes zu tun, dem sie präludiert. Sie gibt nur die Stimmung des Dichters wieder, von der er bei der endgültigen Wiederaufnahme seines Jugenddramas im Jahre 1797 beseelt war. Sie gilt dem Leser, nicht dem Zuschauer, wie auch ihr Gegenstück, der gleichgeformte und später unterdrückte „Abschied", das Buch als solches abgeschlossen hätte. Goethe spricht darin nur die Empfindungen aus, die ihn angesichts der Dichtung erfüllen, deren Konzeption so weit zurück lag, daß ihm seine eigenen Gestalten und Geschöpfe wie Schatten erscheinen. So subjektiv ist diese Widmung an den Leser wie „fast der ganze erste Teil" der Tragödie, von dem er später, im Jahre 1831, gegenüber Eckermann bekannte, daß „alles aus einem befangenern, leidenschaftlichern Individuum hervorgegangen, welches Halbdunkel den Menschen auch so wohlthun mag". Schon eine ältere Skizze, die uns aufbewahrt ist, verrät den Grundgedanken:

> In goldnen Frühlingssonnenstunden
> Lag ich gebunden
> An dies Gesicht.
> In holder Dunkelheit der Sinnen
> Konnt' ich wohl diesen Traum beginnen,
> Vollenden nicht.

Nun erweitert er diese Idee und führt sie in vier Stanzen aus, in jener feierlich-elegischen Form, in die er auch die seinem Epos „die Geheimnisse" entnommene und der ersten Ausgabe seiner Ge-

dichte vorangesetzte „Zueignung“ gegossen hatte. Als schwankende Gestalten nahen sich ihm die Geschöpfe seiner früheren Muse, die ehemals noch kein klarer Blick erhellt hatte. Wie ein Wahn erscheint ihm in seiner leidenschaftlichen Unbestimmtheit sein eigenes Werk. Aus Dunst und Nebel erheben sich dem von südlichen und antiken Gebilden beglückten und verwöhnten Dichterauge die nordisch-germanischen Schemen, wie er, zwei Tage vor der Konzeption der „Zueignung“ an Schiller geschrieben hatte: „Unser Balladenstudium hat mich wieder auf diesen Dunst- und Nebelweg gebracht.“ Ein Gespensterzug, vom Zauber des Übersinnlichen und Dämonischen umhaucht, führt die Schar seiner Phantasiegeburten auch l i e b e Schatten mit herauf, die Bilder längst ins Geisterreich eingegangener Jugendgefährten, und sagenhaft, wie die Urgestalten seiner Dichtung, erscheinen dem Alternden nun schon die eigenen Erlebnisse früherer Zeiten, die Jahre erster Liebe und Freundschaft. Mit Gretchen und Faust und Mephisto ist untrennbar verbunden die Erinnerung an die Genossen jener Frankfurter Tage, deren Schicksal in dem Gesange seiner Jugend widerhallt oder die ihm lauschten, alle jene Getreuen, die, wie die Geliebte seiner Kindheit, seine Schwester, die fromme Freundin Susanne, Merck und der ganze Kreis seiner Genie- und Brausejahre vom Dichter auf immer getrennt sind oder in weiter Ferne weilen. Die Vergangenheit mit allen diesen teueren Erinnerungen ist es, die ihn zugleich begeistert und schmerzt, ihn verjüngt und doch wieder der Gegenwart entrückt.

In diesen widerstreitenden Gefühlen liegt die Stimmung dieser Elegie, der Klage über die Verworrenheit des Lebens, seinen „labyrinthisch irren Lauf“, beschlossen. Ein ganz persönliches Schicksal hatte er in seinem Jugendgedicht besungen, das nur den Freunden verständlich war. Nun bricht er verzweifelt aus: „Mein L e i d ertönt der unbekannten Menge.“ Sie weiß nicht zu fassen noch zu würdigen, was er erlitten hat, und ihr Beifall, der diesen Schmerzen antwortet, dünkt ihm wie Hohn und macht ihm bange. Am L i e d, der künstlerischen Gestaltung

jener innerlichsten Erlebnisse, sich wahrhaft zu erfreuen, ist nur den Vertrauten seiner Seele vergönnt. Indem er diese sich vergegenwärtigt, ergreift ihn auch wieder ein Sehnen nach dem Reich jener Geister, die ihm so lange entschwunden waren, sie regen sich wieder in fließenden Konturen, in ihm wogt es von unbestimmten Tönen — es ist die musikalische Stimmung der Konzeption, die ihn überkommt. Kaum hörbar und zaghaft, der Äolsharfe gleich, ringt sich der erneute Gesang von seinem Herzen los, sein „lispelnd Lied", indes er selbst, erschüttert von der Übermacht der Erinnerung, die Wirklichkeit entschwinden sieht.

Das Gedicht ist ganz Empfindung und Seele. Ätherisch hingehaucht, schwellen diese zarten, weichen Töne zu süßestem Wohllaut, und wie das strenge Herz des männlichen Dichters, seine Jugendträume nochmals träumend, in milder Rührung schmolz, so mußte sein elegischer Erguß die zurückgebliebenen Freunde auf das tiefste ergreifen. In vollem Gegensatz dazu atmet der „Abschied", den Goethe drei Jahre später, den Schluß seines Werkes vorwegnehmend, entwarf, die klarste Entschlossenheit. Er kehrt sich von der Vergangenheit, von dem beschränkten, barbarischen Zauberkreise ab und wendet sich der Gegenwart und Zukunft zu, vor sich den lichten Osten, das Reich der Antike, erfüllt und gekräftigt von neuer Liebe und neuer Freundschaft. Mit gutem Grund und sicherem Gefühl hat der Dichter diese Kundgebung, die nur einem vorübergehenden Impulse entsprang und sich wie ein trotziger Protest gegen die nachgiebige Stimmungspoesie der „Zueignung" gebärdet, unterdrückt. Er hätte damit eine seiner seelenvollsten Schöpfungen verleugnet und entwertet.

Mit dem „Vorspiel auf dem Theater" betritt der Dichter in eigentlichstem Sinne die Bühne. Es war ein glänzender Gedanke Goethes, in einem dramatischen Auftritt das Problem seiner Herzensdichtung zu verfechten. Zweifellos war sein Vorbild Kalidasas „Sakontala", worin der Theaterdirektor in seiner Unterhaltung mit der Schauspielerin dem Publikum das nachfolgende Stück mit schmeichelnden Worten ans Herz legt. Ein

ähnlicher Stoff hatte Goethe schon auf der Italienischen Reise entzückt: Cimarosas „L'Impresario in angustie", „Der Theaterdirektor in Nöthen", der von seinem Personal und seinen Gläubigern bedrängte Prinzipal einer Wandertruppe — eine Oper, die der Leiter des jungen Weimarer Hoftheaters in Vulpius' Bearbeitung und mit eigenen lyrischen Zutaten auf die Bühne brachte. Auf drei Personen verteilt Goethe die Gedanken, die ihn bestürmten, als er den „Faust" wieder aufnahm in der Absicht, auch mit diesem krausen Stück „das Theater kräftig zu beleben" und doch dabei gestehen mußte, daß er es, was er auch immer dafür tun mochte, mehr vom Theater entfernte, als daß er es herangebracht hätte (Annalen vom Jahre 1796): Auf den Direktor, den Theaterdichter und die Lustige Person. Indem er diese, den Narren oder Hans Wurst, den beiden andern zugesellt, verwechselt er die Zeiten wundersam, das ausgehende achtzehnte Jahrhundert mit dessen Anfang und Mitte, da noch die Stegreifkomödie blühte und Crispin seine lächerlichen Possen treiben durfte. Ein wandernder Theaterunternehmer, wie etwa der im „Wilhelm Meister" so anschaulich geschilderte, ist es, den Goethe das Vorspiel eröffnen läßt. Schon ist das Gerüst der Bühne aufgeschlagen, das Publikum erwartet in höchster Spannung die Eröffnung der Vorstellungen. Was soll man ihm bieten? das ist die bange Frage, die der Direktor an seine beiden Getreuen, den Dichter und Schauspieler, richtet. Der Prinzipal ist ein Praktikus vom Schlage Serlos (in „Wilhelm Meisters Lehrjahren"), dem es „um Beifall und Geld zu tun" ist und der „sich nach allen Schwächen des Publikums richtet". Der in deutschen Landen herrschende Geschmack ist nicht der beste. An die Unterhaltungslektüre der Zeitungen und Romane gewöhnt, die Goethe gerade in den neunziger Jahren in seinen Briefen und poetischen „Episteln" geißelt, verlangen die Leute auch vom Theater nur Zerstreuung und Sensation. Um ein neues Stück, das diese Begierde zu stillen vermag, brechen sie sich an der Kasse schon am hellen Tag die Hälse. Ein solcher

Anblick behagt dem Geschäftsmanne, ihn wünscht er durch den Dichter, durch ein Werk, das frisch und eigenartig, gefällig und nicht unbedeutend sei, herbeigeführt zu sehen.

Vor dieser Aufgabe steht der Poet, der Idealist. Seine Antwort läßt uns den tiefen Zwiespalt erkennen, der im Herzen des „Faust"-Dichters lebt, die grausame Notwendigkeit, seine keusche Schöpfung der Schaulust der Menge zu opfern, den Forderungen des Alltags und der Bühne anzupassen. In zwei Stanzen, die sich pathetisch von dem Knittelvers des sonstigen Gespräches abheben, bricht die beleidigte Empfindung des Dichters aus. Es tönt wie eine Fortsetzung der Klage der „Zueignung", wenn er die Himmelsenge seiner stillen Klause dem lauten Getriebe des bunten Pöbels, wenn er die schöpferische Macht der sanften Genien von Liebe und Freundschaft dem geist- und stimmungtötenden Gedränge entgegensetzt, das ruhige, auf die Ewigkeit berechnete Schaffen dem alles verschlingenden Augenblick.

Das ist der gegebene Moment, das Stichwort gewissermaßen für die „Lustige Person", hervorzutreten. Er, der Schauspieler, ist ganz und gar der Mann der Gegenwart, der nichts von den idealistischen Schwärmereien des Poeten, nichts von Dauer und Nachwelt hören will. Ein braver Knabe, ein munterer, gutwilliger Junge, der er ist, weiß er sich behaglich der Laune des Volkes anzupassen. Weil er diesen großen Kreis sucht und findet, so vermag er auch auf ihn zu wirken. Freilich will er zu diesem Zwecke alle seine Minen springen lassen, alle seine Künste zeigen. Darum verlangt er auch vom Dichter die Entfaltung aller Kräfte des Verstandes, des Gemütes, der Phantasie, ein Werk, das vernünftig, empfunden, leidenschaftlich sei und dennoch gewürzt von jenem Elemente, in dem er, der Lustige, sich am wohlsten fühlt: dem Humor, der „Narrheit".

Man ist versucht, anzunehmen, daß sich hinter der Maske des Hans Wurst ursprünglich Mephistopheles verbarg, ja, daß er vielleicht allein den Prolog sprechen sollte, dem dann die spätere „Abkündigung" als Epilog in aller Form entsprochen

hätte; denn es sind uns Skizzen Goethes erhalten, die in ihrem sarkastischen Ton auf den humoristischen Teufel hindeuten und den Eindruck hervorrufen, als ob darin das Publikum apostrophiert würde. Man kann sich wenigstens nicht wohl vorstellen, daß Worte, wie die folgenden, an den Theaterdirektor und den Dichter gerichtet sein sollten:

„Und wenn ihr schreiet wenn ihr klagt,
Dass ich zu grob mit Euch verfahre
Und wer euch heut recht derb die Wahrheit sagt
Der sagt sie euch auf tausend Jahre."

Auch die übrigen Bruchstücke klingen mehr wie eine unmittelbare Belehrung des Zuschauers als der beiden Theaterleute:

„Nur heute schränkt den weiten Blick mir ein
Nur heute laßt die Strenge mir nicht walten
Laßt unser Stück nur reich an Fülle seyn
Dann mag der Zufall selbst als Geist der Freiheit (Einheit?) schalten."

Oder weisen nicht die Aphorismen:

„Und wenn der Narr durch alle Scenen läuft
So ist das Stück genug verbunden"

und

„Wenn Phantasie nicht reicht, mag Laune sie verbinden" —

auf eine vereinzelte, dominierende Person hin, die das Wohlwollen des Publikums für ein mangelhaft komponiertes Stück erbittet? Als Prolog und Epilog sprechender Chorus hätte sich Mephisto in der Weise Shakespearescher Clowns bewegt. Jedenfalls aber stand ursprünglich die „Lustige Person" im Gegensatz nicht nur zum Dichter, sondern auch zum Direktor. Sie allein vertrat das realistische Element, nur sie gegenüber den Zaudernden den kecken Wagemut und die frohe Laune. Jenes Paralipomenon, worin sie zu den beiden andern, unter sich noch enge verbrüderten Personen spricht, wie Mephisto zu dem Schüler oder zu Faust, gibt uns darüber Kunde, wie idealistisch auch der Theaterdirektor — gleich seinem Schöpfer, als dieser noch im Beginne seiner Tätigkeit als Leiter der Weimarer Bühne stand — von

seinem Berufe gedacht hat, wie nahe verbunden er sich innerlich noch seinem phantastischen Zauberstück fühlte:

Seht mir nur ab wie man vor Leute tritt
Ich komme lustig angezogen
So ist mir jedes Herz gewogen
Ich lache, jeder lacht mit mir
Ihr müßt wie ich nur euch selbst vertrauen
Und dencken, daß hier was zu wagen ist
. . . .
. . . .
Nicht Wünschelruthe nicht Allraune
Die beste Zauberey liegt in der guten Laune
. . . .
. . . .
Drum frisch an's Werck und zaudert mir nicht lange
Das Vorbereiten macht mir bange.

Hier spricht die „Lustige Person“ noch Gedanken aus, die später dem „Direktor“ in den Mund gelegt sind, und die er dann sowohl dem Schauspieler wie dem Dichter entgegenhält:

Was hilft es viel von Stimmung reden?
Dem Zaudernden erscheint sie nie.

Man sieht deutlich, wie sich erst nach und nach aus jener Apostrophe der Lustigen Person die Gestalt des Direktors entwickelte und bestimmte Umrisse gewann, wie dieser späterhin gewisse Züge von jener Figur übernahm und damit auch dem Dichter entgegentrat.

Weit richtiger als im ersten Entwurf zeigt sich nunmehr anstatt des Komikers der Theaterdirektor als der Mann der Tat. Auch für das Drama, das vom Dichter vorbereitet werden soll, erhebt er energisch diese Forderung und hält der Lustigen Person entgegen:

Besonders aber laßt genug g e s c h e h n!

Der Theaterleiter, aus dem die vieljährige Erfahrung Goethes spricht, kennt sein liebes und geneigtes Publikum. Es täuscht sich wohl ein edleres Bedürfnis vor, will aber im Grunde nur

seine Sinne befriedigen und hauptsächlich einem Triebe frönen, der Neugier. So kommt es vom beabsichtigten „Schauen" zum „Sehen" und schließlich zum „Gaffen". Die vorherrschende Kategorie auf der Tafel des Direktors ist die Quantität. Für die Masse taugt nur die Masse, der Menge nur das Gemengsel, das Ragout. Je länger und bunter der Speisezettel, desto besser. Das weiß der schlaue Wirt. Ein großes, in sich geschlossenes Ganze, ein vollendetes Kunstwerk dient den Instinkten der breiten Schichten nicht; sie zerpflücken es unbarmherzig in seine Teile. Man hört und sieht bei diesen klugen Worten unwillkürlich Goethe seine „Schnurre" über das „Weimarer Hoftheater", den Rückblick auf seine zehnjährige Intendanz, diktieren. Er mache dabei, wie billig, ein erstaunt ernsthaft Gesicht, so schrieb er ja an Schiller, und da er die reelle Leistung im Rücken habe, sei es gut, ein wenig dämisch auszusehen und sich auf jede Weise alle Wege freizuhalten. Ist dieser Praktikus noch der alte Stürmer und Dränger, noch der Verfasser des jugendlichen „Faust", jener echte Künstler, der ohne Rücksicht auf andere nur auf die Stimme seines Innersten, auf seinen heiligen Genius hörte?

Entrüstet antwortet darum der Verfechter dieser erhabenen Jugenderinnerungen, der Poet, auf jene handwerksmäßigen Maximen, erschreckt darüber, daß die Pfuscherei geringerer Kollegen bei diesem erfahrenen Bühnenleiter schon zum Grundsatz geworden. Aber unerschütterlich bleibt der Direktor bei seiner Meinung. Er führt den Dichter aus seinen Himmelshöhen hinab zur Erde und malt ihm mit unerbittlicher Wirklichkeitskunst die Menschen, für die jener schreibe. Gelangweilt, zerstreut, übersättigt vom Genuß der Tafelfreuden und dem schlimmeren der Zeitungslektüre kommen sie zum Musentempel, um dort ihre Neugier und Eitelkeit zu befriedigen und dann zu Vergnügungen hinwegzueilen, die ihren auf das Sinnliche gerichteten Neigungen besser entsprechen. In zweierlei Sorten nur zerfallen diese „Gönner" nach der Erfahrung des Menschenkenners, in die Gefühllosen und Ungebildeten: „Halb sind sie kalt, halb sind sie roh." Sie zu

erheben ist unmöglich, sie zu befriedigen ist schwer — also vermehre man ihre Zerstreuung!

Dieses praktisch nüchterne Rezept muß den Dichter auf das höchste empören. Der Augenblick größter Spannung zwischen beiden ist eingetreten; der äußerste Gegensatz von Ideal und Leben, Poesie und Wirklichkeit wird offenbar, und das kleine Drama, das sich hier abspielt, erreicht in der Absage des Künstlers seinen Gipfelpunkt: „Geh hin und such dir einen andern Knecht!" Das schönste Geschenk der Natur, die Gabe seines Genius, das Recht seiner eigensten Dichterpersönlichkeit soll um niederer Zwecke willen vergeudet und weggeworfen werden! Der heilige Zorn über dieses schnöde Ansinnen entbindet die ganze Kraft des Selbstgefühles des beleidigten Dichters und entlockt ihm zugleich die würdevollste und schönste Schilderung seiner hohen Mission. Wie der junge Wilhelm Meister in diesem Berufe das Höchste erblickt und den Dichter als den Freund nicht nur der Menschen, sondern auch der Götter preist, so erhebt sich nun der Poet, diese Worte erfüllend, in dithyrambischem Aufschwung über die Erde und die Welt. Er ist nicht allein der Bezwinger der Herzen, sondern auch der Besieger der Elemente, der Naturgewalten. Die Harmonie seines Wesens ist es, die sich die stürmische, verworrene Welt zu eigen und untertan macht, die das öde Chaos ordnet und rhythmisch bewegt. Er, der Dichter, weiß den vereinzelten Dingen einen tieferen symbolischen Sinn zu unterlegen, das Leblose zu vergeistigen. Ihm schwingt und klingt das unharmonische, mechanisch bewegte Weltall in herrlicher Musik der Sphären. Er setzt die brutalen Vorgänge der äußeren Natur in Beziehung zum Menschengemüt und in jeder Erscheinung und Gabe der Jahr- und Tageszeiten enthüllt sich ihm ein tiefes Sinnbild. Ja, ihm, der die höchsten Geistes- und Herzenskräfte des Menschen in sich vereinigt und offenbart, verdanken die Irdischen ihr idealstes Gut, das Beste und Heiligste, was sie kennen: ihre Götter.

Wie der Theaterdichter hier an die großen Poeten der Griechen,

an Hesiod und Homer, die Schöpfer des Olympos und ihres nationalen Himmels, gedacht hat, so schwebten Goethe bei seiner Schilderung und Auffassung des Dichterberufes die höchsten Muster und seine eigenen, von Stufe zu Stufe gesteigerten, mehr und mehr vergeistigten Bestrebungen vor. Auf den Spuren des großen Briten wandelnd, der die Stürme der Heide zu den Leidenschaften und dem Wahnsinn des königlichen Greises wüten ließ, hatte er selbst schon in seiner Frühzeit die Wallungen seines glühenden Herzens mit dem Pulsschlag und Leben der Natur in Einklang gebracht. Dem Liebenden, der, banger Sehnsucht voll, in tiefer Nacht der Braut entgegenritt, umschwangen mit leisem Flügel die Winde das Ohr; seinem Herzensfrühling glänzte die Sonne und lachte die Flur; alle schönen Blüten streute er seinem holden Mädchen auf ein zierliches Band. Dann schuf er die empfindsame Jünglingsgestalt, zu deren Wonnen und Schmerzen bald die heitere Welt Homers, bald die düstere des Ossian die Antwort gab. Und auch die Seele des Himmelstürmers, der alle Erdenschranken durchbrechen wollte, des Faust, tönte sie nicht immer wieder im Gleichklang mit den Mächten der Sitte und Natur, gestimmt auf Tag und Nacht, auf die frommen Schauer der Osterzeit und auf die beschauliche Stille in Wald und Höhle? Immer, so lange er sich seiner hohen Mission bewußt war, stand Goethe in geheimnisvoller Fühlung mit dem All, die Welt war ihm Mutter und eigene Schöpfung, die große Gütige, die ihn trug und die er doch wieder in sein Herz verschlang; und nun auf der Sonnenhöhe seines Schaffens war dem Dichter alles Irdische zum Gleichnis geworden. In ewigen Symbolen löste sich ihm der Widerspruch von Denken und Sein, Natur und Geist. Er „ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe". Er ist der Dichter, der alles im Spiegel des Dauernden, Unvergänglichen — sub specie aeterni — erblickt. „Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur. Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt." So sprach sein Tasso, wie sein Wilhelm Meister den Dichter den unsterblichen Wesen gleichstellte.

Und jene höchste innere Harmonie soll dem Poeten zerstört, dieser wahrhaft olympische Gesichtskreis ihm durch kleine menschliche Zwecke getrübt werden. Wie der weltkluge Direktor, so sucht auch der weltfreudige Narr den Theaterdichter immer wieder zum Alltäglichen herabzuziehen. Seine hohen Gaben soll er in den Dienst der „Geschäfte" stellen, seine Kunst wie ein „Liebesabenteuer" betreiben, sein Werk gestalten wie einen „Roman". Mit diesen nüchternen, trivialen Worten möchte ihn die Lustige Person der Wirklichkeit wieder zuführen, ihm das Menschenleben als dankbarsten Stoff in Erinnerung bringen. Man braucht hier bloß zuzugreifen, um alles zu finden, dessen das liebe Publikum bedarf: Interessante Verwicklung, Pikanterie, Sensation! Nicht Wahrheit und Klarheit, sondern bunte Fülle und Verwirrung will es einschlürfen — das ist der erquickliche und erbauliche Trank für „alle Welt". Zumal für die goldene Jugend. Sie ist die dankbarste Zuhörerschaft. Sie fühlt am lebhaftesten und sie will mit Augen sehen, was sie im Herzen empfindet: ihre eigenen Freuden und Schmerzen. Sie will bald aufgepeitscht, bald gerührt sein, verlangt pathetische und melancholische Szenen. Alles, was sie in ihrem Lebens- und Daseinsgefühl bestärken kann, mag es zum Weinen oder Lachen reizen, der ernste Schwung oder der heitere Schein, ist ihr willkommen.

Das Wort „Jugend" stimmt den Dichter um. Sein hohes Pathos mildert sich zur sanften Elegie. Wir erleben hier gleichsam die Peripetie, den Umschwung in dem Dramolet, das die drei Theaterleute in eigener Sache aufführen. Auch der Dichter ist, wie er nebst dem Direktor späterhin bezeichnet wird, ein „alter Herr", ein schon bejahrter Mann. Darum trifft ihn die Forderung der Lustigen Person so tief und schmerzlich. Er fühlt sich der Aufgabe, die jene an ihn stellt, nicht mehr gewachsen. Er klagt um seine entschwundenen Jugendtriebe, die ihn allein befähigen könnten, den Forderungen feuriger Seelen zu genügen. Es ist Goethe selbst, der Alternde, der wieder aus dem Munde des Theaterdichters spricht und in wundervollen Worten

jene vergangene Zeit malt, da alles noch in ihm sproßte und knospte und blühte. Wehmutsvoll sieht er sich selbst nochmals als Jüngling und sehnt sich zurück nach jener Zeit mit ihrem unerschöpflichen, ungebändigten Schaffensdrang, mit ihrem Streben nach Wahrheit und ihrer Freude am Schein, mit all ihren wonnereichen Widersprüchen äußerer Armut und inneren Reichtums, kräftigen Hasses und mächtiger Liebe — der Zeit, in der sein stürmendes Leben voll aufging in seiner stürmischen Dichtung.

Die Notwendigkeit dieser Verbindung, dieser unmittelbaren Einheit von Erlebnis und Poesie, redet ihm nun der kühle, verständige Schauspieler aus. Er, der wie ein Proteus in alle Masken und Rollen schlüpfen kann und zu jeder Zeit seine Person seiner Aufgabe zu opfern vermag, weiß Leben und Schaffen zu teilen. Der Mensch und der Dichter sind ihm zweierlei Dinge. Jener bedarf zu gewissen Erfolgen und Genüssen, sei es auf dem Feld der Ehre oder Liebe, allenfalls der Jugend, für diesen gilt kein Unterschied der Jahre. Der Dichter bleibt in seiner naiven Unberührtheit immer das Kind, das er gewesen ist, ihm kann das Alter nicht beikommen; „Mut“ und „Anmut“, Energie und Grazie sind nicht die Vorrechte der Jugend. Der Künstler steht über der Zeit und der Welt, sie ist nur sein Stoff, den er zu bemeistern hat. Er bestimmt sich selbst sein Ziel, in freier Phantasie, und er wandelt in anmutigem, willkürlichen Spiel und Wechsel der Gedanken darauf zu.

Vollkommen einig mit dieser Auffassung des Dichterberufes ist der Direktor, der nunmehr das Wort ergreift und mit einer kühnen Wendung es den beiden andern abschneidet, so daß sie verstummen. Er ist der Mann der Tat, und sie empfiehlt er nun auch, anstatt langer Gespräche und gegenseitiger „Komplimente“, wie er sich mit leiser Ironie ausdrückt, seinen Gehilfen. Wie die Lustige Person verwirft er die weichliche Träumerei, das zaghafte Erwarten der Inspiration und verlangt vom Dichter beherztes Zugreifen. Der tatkräftige Goethe der letzten neunziger Jahre,

dem Schiller zugestand, „wie viel er durch seinen Vorsatz über seine Stimmung vermöge", steht vor uns, wenn er den Theaterdirektor die Forderung an den Poeten stellen läßt, die Poesie zu kommandieren, sich zum Beherrscher des Augenblicks zu machen und nur das Mögliche erreichen zu wollen, das, einmal verwirklicht, von selbst das übrige nach sich ziehe. Der Plan und das Ziel für den Dichterstrategen ist nach dem resoluten Ausspruch des Theaterleiters ganz klar: derbe, kräftige Wirkungen! Oder, wie er sich gerne kulinarisch — und biblisch zugleich — ausdrückt: „Stark Getränke!" Ein Zug- und Ausstattungsstück schwebt ihm vor, versehen mit allem Prunk und Raffinement, das die Bühnenkunst der Zeit aufzutreiben vermag. Prospekte und Maschinen dürfen nicht geschont werden, Sonne und Mond, Wasser, Feuer, Felsenwände, Tiere und Vögel — die ganze Schöpfung soll auf den Brettern nochmals erscheinen.

Ganz klar wird es hier, daß unter dem Stück, das der Theaterdirektor verfassen soll, der „Faust" gemeint ist, wie ja ein „Vorspiel" zu dem Drama, dem es präludiert, keinen Sinn hätte, wenn es sich nicht seinem Inhalte nach darauf bezöge. Schon jener frühere Entwurf des Vorspiels hatte mit seiner Andeutung: „Nicht Wünschelrute, nicht Allraune" auf ein Zauberstück hingewiesen. Eine Phantasiegestalt, wie sie nun der Direktor ist, halb aus der Zeit der ersten, halb aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, stellt sich auch das von ihm erwartete Schauspiel teils als die alte „Haupt- und Staatsaktion", teils als das neue Stück Goethes vom berühmten Erzzauberer dar. So, wie es der Direktor umschreibt, wurde es — noch im Jahre 1767 zu Frankfurt — als „Große Maschinen Comödie" bombastisch auf den Zetteln angepriesen mit allen „Auszierungen, Verwandlungen und Vorstellungen", die es bringen sollte: mit Donner und Blitz, worunter Mephistopheles mit seinen Geistern und Furien erschien, mit dem Raben, der den höllischen Kontrakt aus der Luft abholte, bis zu dem Feuerwerk, unter

dessen Prasseln Faustus vom Teufel in den Höllenrachen gezogen wird. Aber auch Goethes Tragödie enthält diesen Apparat. Das große und das kleine Himmelslicht, Sonne und Mond, spielt seine Rolle im Osterspaziergang, im Studierzimmer und in der Walpurgisnacht, die Elemente wirken bedeutungsvoll mit, und in der Hexenküche treiben die Tiere ihr groteskes Wesen. Und in welchem Schaustück wird der ganze Kreis des Makrokosmos tiefer ausgeschritten als in Goethes Mysterium? So beziehen sich auch auf sein eigenes Stück ebenso deutlich wie auf die alte Maschinenkomödie die vielumstrittenen Schlußzeilen, die der Direktor seinen Partnern zuruft:

Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.

Goethe selbst hat in seiner Äußerung zu Eckermann vom 6. Mai 1827 keinen Zweifel darüber gelassen, daß jene Worte den „Gang der Handlung" bedeuteten. Die Frage bleibt nur, wie weit sich diese Handlung erstreckt, ob nur auf den ersten oder auch auf den zweiten Teil der Tragödie. Es ist unmöglich, die „Hölle" als Ziel der Wanderung auf den Schluß der ganzen Tragödie zu beziehen; denn dieser stand, als Goethe im Jahre 1808 den „ersten Teil" mit den drei vorangehenden Präludien „Zueignung", „Vorspiel" und „Prolog" im Druck erscheinen ließ, noch gar nicht fest, obwohl der Haupttitel: „Faust, eine Tragödie" ebensowohl eine Fortsetzung in Aussicht stellte, wie der „Prolog im Himmel". Nach diesem „Prolog" aber war eine Verdammung und Höllenfahrt des Faust ganz ausgeschlossen, da ja das Eintreten des himmlischen Herrn dessen Rettung verbürgte. Man könnte nun an das Ende des Mephisto denken, der nach jenem schwierigen Paralipomenon vom Jahre 1799 den „Epilog im Chaos auf dem Weg zur Hölle" sprechen sollte; aber abgesehen davon, daß dieser Gedanke sicherlich nur ein vorübergehender Einfall des Dichters war, dem überdies auch nur das „Chaos" und nicht die Hölle selbst als schließlicher Schauplatz entsprochen

hätte, wollte Goethe zweifellos mit dem „Gang der Handlung" deren entscheidende Stationen treffen und nicht eine so nebensächliche, wie die Heimkehr des Teufels. Nicht um diesen, sondern um Faust dreht sich die Handlung. Und sie beginnt mit der Erwägung seines Schicksals im Himmel, dann setzt sie sich in seiner Erdenfahrt fort, um zwar nicht mit der äußeren, aber doch mit der inneren Hölle des Faust zu enden; denn nur am Schluß des ersten Teils der Tragödie kann von einem Sieg des Mephisto gesprochen werden, wenn auch noch — wie erst die Zukunft zeigen sollte — von keinem endgültigen. Nur vorläufig, am Ende des lediglich als „Fragment" gedachten Stückes, bildet die Hölle das letzte Ziel der Handlung. Von der Walpurgisnacht bis zur Kerkerszene, wo symbolisch unter der Schwelle die Hölle siedet, herrscht in der Tat der Böse, und sein letzter triumphierender Ruf heißt: „Her zu mir!", indem er mit Faust, seiner Beute, verschwindet.

Der „Prolog im Himmel"

Im „Prolog im Himmel" erhebt sich die Faust-Dichtung — nicht nur räumlich — auf die höchste Höhe. Goethe knüpft hier an die grandiosesten Vorbilder der Poesie wieder an, wenn er, wie Homer es auf seinem Olympos geschehen ließ, die Wage des Schicksals seines Helden in himmlische Hände legt. Aber sein unmittelbares Muster war nicht der griechische Sänger, sondern ein hebräischer. Wie ihn eine indische Dichtung zum „Vorspiel" inspirierte, so eine alttestamentliche zum „Prolog". Es ist das Buch Hiob, wie er Eckermann gegenüber am 18. Januar 1825 bekannte. Während Lessing noch, dem Volksschauspiele folgend, das Geschick seines Faust — trotzdem er gerettet werden sollte — in der Unterwelt anspinnen ließ, wo zwar nicht mehr Pluto, sondern Satan herrschte, der dem Teufel den Auftrag gab, den Übermenschen zu verführen, verlegt Goethe mit einer genialen und kühnen Wendung, die auf dem Gebiete des Dramas

nicht ihresgleichen hat, den Schauplatz seiner Exposition in den Himmel. Das Buch Hiob (1, 6—12) gibt dem Dichter nicht nur die Situation, sondern auch das Problem:

„Es begab sich aber auf einen Tag, da die Kinder Gottes kamen und vor den Herrn traten, kam der Satan auch unter ihnen.

Der Herr aber sprach zu dem Satan: Wo kommst Du her? Der Satan antwortete dem Herrn und sprach: Ich habe das Land umher durchzogen.

Der Herr sprach zum Satan: Hast Du nicht acht gehabt auf meinen Knecht Hiob? Denn es ist seinesgleichen nicht im Lande, schlecht und recht, gottesfürchtig, und meidet das Böse.

Der Satan antwortete dem Herrn und sprach: Meinst Du, daß Hiob umsonst Gott fürchtet?

Hast Du doch ihn, sein Haus und alles, was er hat, rings umher verwahret. Du hast das Werk seiner Hände gesegnet, und sein Gut hat sich ausgebreitet im Lande.

Aber recke Deine Hand aus und taste an alles, was er hat: was gilt's, er wird Dir ins Angesicht absagen?

Und der Herr sprach zum Satan: Siehe, alles, was er hat, sei in Deiner Hand; ohne allein an ihn selbst lege Deine Hand nicht. Da ging der Satan aus von dem Herrn."

Diese Szenerie übernimmt Goethe. Auch er läßt den Herrn, den Teufel und die himmlischen Heerscharen erscheinen, die den „Kindern Gottes" entsprechen. Sie werden durch die drei Erzengel vertreten. Ihr Lobgesang zum Preise des Höchsten und seiner Schöpfung entstammt wieder dem Buche Hiob (38, 7), wo es lautet: „Da mich die Morgensterne miteinander lobeten, und jauchzeten alle Kinder Gottes" — eine Vorstellung, die durch Balthasar Bekkers „Bezauberte Welt" nähere Anschaulichkeit und größere Vertiefung empfing: „Alle Sternen und Himmels-Kräyse haben Seele, Erkäntnüß, Verstand, Leben und Währung; und kennen den, durch dessen Wort die Welt gemacht ist. Ein jegliches derselben rühmet und verherrlichet seinen Schöpffer nach jedes Würde und Fürtrefflichkeit, wie die Engel thun." Auch Balthasar Bekker kennt „Die Morgensterne, die mit einander fröhlich singen". Goethe las das alte Amsterdamer Buch in den Jahren 1800 und 1801, als er an der „Walpurgisnacht"

arbeitete, deren Satanspartie in symbolischer Weise dem „Prolog" entgegengesetzt werden sollte.

Die Himmlische Szene wird in wahrhaft überirdischer Feierlichkeit eröffnet. Aus der Natur, als seinem Werke, wird, wie in den Psalmen, der Ruhm Gottes verkündet. Die Erzengel treten aus dem Himmelstor und blicken auf die Welt der Planeten hinab. In ihrem Gesang spiegelt sich die hohe, unfaßbare Harmonie der Schöpfung wider, deren eigene Musik schon ihre Herrlichkeit verkünden würde, wenn das Unerhörte, wie es im späteren „Faust" einmal in tiefsinnigem Wortspiele vom Getöne der Sphären heißt, nicht nur für Geistesohren sich hören ließe. Nur die Boten Gottes vernehmen es. Raphael hört die Sonne im Chor ihrer Sternengeschwister donnern, er sieht (in biblischer Vorstellungsweise), wie sie auf Gottes Geheiß ihre Bahn vollendet. Aus ihr, dem höchsten Sinnbild des Schöpfers, unergründlich wie er selbst, aus diesem seinem Abglanze gewinnen er und seine Brüder immer wieder frische Kraft, den stets erneuten Anlaß, ihres Amtes zu walten und die unveränderliche Schönheit und Größe des Alls zu preisen. Gabriel wendet sein Auge der Erde zu. Sie ist und bleibt der Mittelpunkt der Schöpfung, Gottes prächtigstes Werk. Tag und Nacht sieht der himmlische Bote wechseln, Land und Meer sich ständig verändern — und doch sind diese Wandlungen beschlossen in einer ewigen Ordnung, im göttlich geregelten Lauf der Sphären. Tiefer noch dringt der Blick Michaels in den Kreis der Erde — ein Anzeichen dafür, wie das Reich des Menschen dem Angesicht und Herzen des Herrn nahe und näher gebracht wird. Vorahnend spricht der Engel von Stürmen und flammender Verheerung, die sich drunten begeben. Auch diese irdischen Schrecken stehen in tiefem Zusammenhange mit der Weisheit des Höchsten, ihre Ursachen und Wirkungen sind nach seinem Ratschluß verkettet; aber sein Element sind sie nicht, er naht nicht im Erdbeben und nicht im Feuer, sondern, wie er dem Elias erschien, in einem stillen, sanften Sausen.

Nochmals wiederholen die drei Erzengel in einmütigem Chore den Schluß der Hymne, die Raphael zu Lob und Preis der Schöpfung angestimmt hatte. Da naht der Geist, der diese verabscheut und zerstören möchte, das Element des Widerspruchs und der Empörung, der Drache, den Michael als den Feind der Erde angekündigt. Schlangenartig windet er sich herbei und reiht sich mit heuchlerischer Unterwürfigkeit dem Gesinde Gottes, den himmlischen Heerscharen ein. Zum ersten Male hören wir vom Dichter seinen Namen: Mephistopheles. Wie nun diese fremdartige Bezeichnung auch gedeutet werden mag — genug, er ist das böse Element im Gegensatz zum guten. Er kommt, wie der Satan bei „Hiob", als Umherschweifender, der das Land nach Beute durchzogen hat, als Schnüffler und Spion. Eine Heerschau und Audienz Gottes ist es, die sein Erscheinen veranlaßt. Der Allgütige sieht auch ihn, den Teufel, bei solchen Gelegenheiten gern unter den Seinigen. Er gehört zu seinem Hofstaat und Gefolge. Mit dreister Devotion nähert er sich dem Höchsten und redet ihn — anders, als Satan, der bei „Hiob" nach seinem Tun gefragt wird — unverzüglich an.

Ein höhnischer Ton geht durch seine Worte. Bald parodiert er die Engel, bald Gott selber. Er kann keine pathetischen Hymnen singen, wie jene, das ginge gegen seine Natur, die dem Erhabenen widerstrebt und in der spöttischen Verneinung, der Satire, wurzelt. So grotesk wäre diese Verleugnung seines teuflischen Wesens, so albern diese gekünstelte Lüge des geborenen Lügners angesichts des Herrn, daß dieser selbst aus seinem himmlischen Gleichgewicht geriete und seinen majestätischen Ernst einbüßte, wenn diese Veränderung überhaupt noch anginge; denn Gott „hat sich das Lachen abgewöhnt". Eine Äußerung echt teuflischen Humors, der an die unveränderliche Würde des Herrn den Maßstab menschlicher Eigenheiten legt. Überhaupt sucht er den Herrscher des Himmels aus seiner Sphäre ein wenig herabzuziehen und nennt ihn mit notgedrungenem Respekt, als Höfling wider Willen, spöttisch und kriechend zugleich: „Euer

Gnaden“, wie er später mit zynischer Bonhommie vom „Alten“ oder „großen Herrn“ spricht. Unverweilt und keck geht er auf sein Thema los. Wenn die Engel gepriesen haben, so muß er nörgeln; denn er ist, wie Jago, der Teufel Shakespeares, nichts, wenn er nicht kritisieren kann. Hatten die Kinder Gottes, als bejahende und erhaltende Genien, die Vollendung der Schöpfung besungen, so kräht er, der verneinende und zerstörende Geist, daß sie verpfuscht sei. So „herrlich“ in den Augen jener die Welt erscheint, so „wunderlich“ dünkt sie — vom „ersten Tag“ an, wie er parodiert — dem Zweifler. Und gar der Mensch, diese angebliche Krone der Schöpfung, dieser „kleine Gott“, den er dem Großen so frech gegenüberstellt! Ein kapitaler Fehler der Schöpfung war es, ihn nach seinem Bilde zu schaffen, ihm den göttlichen Hauch einzublasen und jenen himmlischen Lichtschein zu verleihen, den er Vernunft nennt und den er doch so mißbraucht, daß er unter die Tierheit herabsinkt und höchstens jenen Heuschrecken gleicht, die bald in der Luft, bald auf der Erde sich befinden. Wäre er doch als Tier am Boden haften geblieben, anstatt höher hinaus zu streben!

Wir hören den alten Diabolos, den Sohn des Chaos und der Finsternis, der sich dem Licht und der Erkenntnis entgegenstemmt. Er führt die Sache der trägen, dumpfen Materie. Er ist der Ankläger menschlicher Erleuchtung und Aufwärtsentwicklung. Ihm tritt der Herr als Anwalt und Richter seines Geschöpfes gegenüber, indem er, der Gütige, dem ewigen Tadler seine uralte Scheelsucht mit sanfter Frage vorhält. Unvergleichlich schön und tief und geistreich hat Goethe diese beiden übersinnlichen Kontrastfiguren behandelt. Wenn er in „Dichtung und Wahrheit“ (im 15. Buch) bei der Erwähnung seines „Prometheus“ einmal sagt: „Die Titanen sind die Folie des Polytheismus, so wie man als Folie des Monotheismus den Teufel betrachten kann; doch ist dieser sowie der einzige Gott, dem er entgegensteht, keine poetische Figur“ — so hat er diese letzteren Worte durch die Schaffung der Gestalten des „Herrn“ und des Mephistopheles

Lügen gestraft. Er hat dieses dichterische Wunder vollbracht, indem er beide, soweit es anging, vermenschlichte. Der Teufel, die inkarnierte List und Bosheit, wird erträglich durch seinen Humor; Gott, ganz Würde und Majestät, rückt uns näher durch eine Güte, die nichts Überirdisches mehr an sich hat. Alles Seraphische, Transzendente, Schemenhafte, womit Dante, Milton, Klopstock die Beherrscher des Jenseits von unserem Geist und Herzen entfernen, ist hier vermieden.

Ganz körperhaft und lebensvoll steht sowohl der verschlagene Schelm wie der liebreiche Vater vor unseren Sinnen, dieser eine Patriarchengestalt, der wahre König und Richter, eine Figur, die in ihrer einfachen Geschlossenheit und inneren Größe nur das gewaltigste Dichtergenie erzeugen konnte. So haben Raffael in der Vision Ezechiels und Michelangelo in der Sistina ihren Gott gebildet, so Phidias seinen Zeus. Erhaben wie diese Ideale, thront der Herr des „Prologs" über der Welt. Durchaus nicht naiv, gleich dem Väterchen der Legende und des Hans Sachs, wie man ihn genommen hat, entfernt seine Weisheit und seine Höhe jede Vertraulichkeit, wenn er auch jede Kreatur, sogar seinen Widersacher, in ihrer ursprünglichen Art und Weise gelten läßt; denn alle sind sein, sind Gottes Geschöpfe und alle dienen ihm und seinen Zwecken, wenn auch auf gar verschiedenen Wegen. Der Teufel selbst ist nur das Werkzeug des Herrn. So schlau er im übrigen ist, diese seine eigene Rolle im Dienst der Weltentwicklung vermag er, der Dumme, nicht abzusehen. Ihn, den Verstockten und Schlechten, vermag auch der Herr weder zu erleuchten noch zu verbessern; aber brauchen kann er ihn für seine eigenen, hohen Absichten, für die Verwirklichung der idealen Ziele, die er der Menschheit gesteckt hat

Er will es ihm beweisen. Der Teufel soll durch eine Aufgabe, die ihm Gott bestimmt, durch ein Beispiel ungewöhnlicher Art — nicht zur Erkenntnis, sondern — zum beschämenden Geständnis kommen, daß Gottes Wege nicht die seinen sind. Auf Mephistos ärgerliche, geringschätzige Klage über die jammer-

volle Menschheit, die ihm so bedauernswert erscheint, daß selbst er, der Mitleidslose, ihre Plagen nicht vermehren möchte, lenkt der Herr seinen Blick und das Gespräch auf einen Fall, in dem sich des Teufels Künste noch verlohnen. Es handelt sich um einen der Lieblinge Gottes.

„Kennst Du den Faust?" fragt Gott. Und hastig antwortet Mephistopheles mit der eifrigen Frage: „Den Doktor?" Darauf gelassen und stolz, mit majestätischer Betonung der Herr: „Meinen Knecht!" Wir sind wieder im Buch „Hiob". Es ist die gleiche Frage und Antwort, die dort gestellt und erteilt, das gleiche Problem, das aufgerollt, der gleiche Prozeß, der hier wie dort begonnen wird. In beiden Fällen ist der Gegenstand, um den es sich in dem Rechtsstreite zwischen Gott und dem Teufel handelt, der Mensch, und zwar der höchstgesteigerte. In der Bibel ist es der reichste, glücklichste und frömmste. „Seines Gleichen ist nicht im Lande." Im „Faust" ist es der kühnste, titanischste, vergeistigtste. Das Problem, das dort, in dem heiligen Buch, einzig und allein den jüdischen Dichter beschäftigt, das religiöse, ist von Goethe ins rein Menschliche und Universelle gewendet. Auch Faust ist, wie Hiob, ein Gottesdiener; aber seine Gemüts- und Geisteskräfte sind nicht ausschließlich, wie bei dem frommen Patriarchen, dem Himmel zugewendet, er fordert auch von der Erde alles, was diese zu bieten vermag. Die Schilderung dieses Himmel- und Erdenstürmers übernimmt im „Prolog" nicht, wie im Buche Hiob, der Herr, sondern der Teufel. Auch dieser muß dem Faust das Zugeständnis machen, daß sein Trank und seine Speise nicht irdisch sei. Aber diesen Hunger und Durst des ringenden Menschen begreift er nicht, diese „Gärung", die den Unbefriedigten auf- und vorwärts treibt, ist ihm unverständlich und das übermächtige, unbezwingbare Bestreben, vom Dunkeln ins Helle zu gelangen, dieses Schwanken zwischen Himmelssehnsucht und Erdendrang dünkt ihm halbe Tollheit. Den tiefmenschlichen und darum göttlichen Kern faustischen Wesens vermag der Teufel nicht zu erfassen.

Der Herr aber erkennt seinen Diener. Seine jetzige Verworrenheit macht ihn nicht irre, er wird sie bald in Klarheit verwandeln und dem dumpfen Kämpfer die Glorie des Sieges bescheren. Die Verklärung und Transfiguration des Schlusses der Tragödie kündigt sich hier leise an. Denn Faust ist und bleibt des Herrn. Er ist das noch grünende Bäumchen, das der himmlische Gärtner pflegt und behütet und dessen Blüte und Früchte er voraussieht. Der Herr weiß, was er zu erwarten hat; er kennt die Zukunft, er ist in Wahrheit die Vorsehung.

Ganz anders betrachtet dieser Gott des Prologs seinen Knecht, als Jahwe seinen Hiob. Der naive Judengott ist seines Dieners durchaus nicht sicher, mit höchster Spannung warten er und die Seinigen der kommenden Dinge, ob dem Teufel das Werk gelingen oder mißraten wird. Man hat seine Vereinbarung mit Satan als Wette bezeichnet, die der hebräische Dichter nach dem Vorgang alter Mythen in seine fromme Erzählung verwebte. In der Tat gleicht der Vertrag zwischen Himmel und Hölle dem Rechtsgeschäfte, wonach Gewinn oder Verlust von einem noch ungewissen Ereignis abhängt. In aller Form vollzieht sich der Kontrakt. „Was gilt's?" — so leitet der Teufel sein Anerbieten ein, und der Herr schlägt zu, indem er ihm alles, was Hiob besitzt, in die Hand gibt, nur nicht dessen Leben. Es ist die einzige Bedingung, die sich Jahwe vorbehält. Auch Mephistopheles erkühnt sich, dem Herrn vorzuschlagen: „Was wettet Ihr?" Auch hier ist Zweck und Gegenstand des teuflischen Unternehmens die Versuchung des Gottesknechtes, auch hier erbietet sich der böse Feind zur Verführung des Helden in der Zuversicht, daß sein himmlischer Gegner seinen Liebling und damit seinen Prozeß verliere. Auch hier gibt ihm Gott die Erlaubnis, „verbietet ihm nicht", seine List zu erproben und seine Schleichwege zu gehen. Und auch hier macht der Herr eine Bedingung: „So lang er auf der Erde lebt."

Schon damit ist die Sachlage gegenüber dem Buche Hiob

völlig verändert. Der „Herr" überläßt dem Teufel seinen Knecht ganz und gar, er mag ihm sogar — was dort verboten ist — ans Leben gehen, nur drüber hinaus erstreckt sich seine Herrschaft nicht. Der Selige, Unsterbliche, Verklärte gehört dem Herrn. Unendlich zart und fein hat hier Goethe das Verhältnis gewendet. Dieser „Vertrag" ist im Grunde zwecklos und nichtig. Der Teufel glaubt alles zu erhalten und erhält nichts. Die Kontrahenten haben sich gar nicht geeinigt, weil sie sich als urfeindliche Geister nicht einigen können. Der Teufel rechnet mit einem anderen „Leben" als der Herr. Jener mit dem irdischen, dieser mit dem ewigen. Und Gott *weiß*, daß Faust auf die Dauer ihm nicht verloren gehen kann, nicht ganz zu fallen vermag, wenn er auch eine Weile — es ist die kurze Frist des Erdenwandels — strauchelt. Und ist dieses Schwanken und Tasten nicht allgemeines Menschenlos, zumal der Kämpfer und Ringer? „*Es irrt der Mensch, so lang er strebt.*" Mit diesem Worte tiefster Weisheit und höchster Güte ist bereits die Angelegenheit entschieden. Der Teufel müht sich um etwas, was im Himmel schon beschlossen ist, meint seiner Sache sicher zu sein, die gar nicht die seinige, sondern die Gottes ist. So dumm, so verblendet ist er in seiner Siegesgewißheit, daß er dem Herrn für seine Zusage dankt. Und wie wenig er dessen hohe Weisheit verstehen kann, zeigt sofort seine Deutung der Bedingung: „So lang er auf der Erde lebt."

Im Auge des Herrn ist das Erdenleben ein Zustand der Läuterung, der Entwickelung und Vorbereitung zu höherem Dasein, dessen Pforte sich mit dem Tode öffnet. Der Teufel hat für diesen Prozeß fortschreitender Vergeistigung, für dieses Hinstreben nach dem Reiche Gottes kein Organ; er erblickt überall nur materielles Leben und physischen Tod. Er versteht nicht die selige Sehnsucht des „Stirb und Werde!", sieht nicht ein, wie sich aus dem Puppenstand der Schmetterling erheben könne; er kennt nur den Genuß der Vernichtung, nur die sinnliche Freude am körperlichen Stoffe, die lechzende Wollust und die Begierde nach

lebendigem Fleisch und Blut. Mit dem leiblichen Ende ist für ihn der Spaß vorüber. Die Materie im Menschen zu kitzeln, zu locken und aufzuhetzen — das ist sein Spiel und seine Aufgabe. Er vergleicht sich mit der Katze, sein Opfer mit der Maus. Ihm genügt die bloße Jagd, den Leichnam verschmäht er.

Der Herr schneidet diese zynische Rede ab und versichert den Spötter nochmals seines Versprechens; doch deutet er, der Hohe, schon seinen Zweifel dem Übermütigen an: Wenn er ihn erfassen könne, so möge er seinen Knecht dem göttlichen Elemente entfremden, ihm die geistige Quelle seines Wesens verstopfen. Und schon stellt er dem Törichten das Unausbleibliche vor Augen, die sichere Niederlage und das beschämende Geständnis des Besiegten vor der ewigen Wahrheit: „Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt." Goethe hat dieses Thema — die eigentliche Grundidee seines „Faust" — einmal ins Politische gewendet und auch die Starken und Großen, nicht bloß die Gerechten, gewissermaßen in Gottes Hut und Schutz befohlen. Ein kleines Gedicht, das eine Faustische Szene enthält, gilt einem Titanen und Heros, den er für unbesieglich hielt: Napoleon. Am jüngsten Tag hält der Teufel dem Gewaltigen an Gottes Thron sein Sündenregister vor; aber der Gerichtsherr, der alles schon kennt, fertigt den Ankläger mit den kurzen Worten ab:

Getraust Du Dich ihn anzugreifen,
So magst Du ihn nach der Hölle schleifen.

Nicht anders steht es mit dem himmlischen Prozesse um Faust. Auch hier heißt die Bedingung, die dem Teufel gestellt wird: „Kannst Du ihn erfassen." Er vermag es nicht; denn wie ihm dort der Held zu groß, so ist ihm hier der Mensch zu rein. Im „Faust" sind wir ganz und gar im sittlichen Gebiete, wie wir uns bei Hiob im Religiösen befinden. Hier ist es der Fromme und Gottesfürchtige, dort der „gute Mensch", um den der Streit zwischen dem Herrn und Satan geht. Und der Gute findet, trotzdem der Drang, der ihn im Innersten leitet, dunkel ist, den

rechten Weg, den Pfad zum Licht, die Richtung zu Gott empor oder zu seinem Urquell zurück, von dem sein Leben ausgeflossen ist.

Der Teufel zweifelt an dieser Verkündung des göttlichen Sieges; denn er kann nicht glauben, daß der Aufschwung des Menschen — jener langbeinigen, bald fliegenden, bald springenden Zikade — von Dauer sei. In Kürze, so meint er, soll er wieder, ganz und gar zur Tierheit entwürdigt, an der Erde liegen und der biblischen Schlange gleich, der satanischen Ahnfrau und berühmtesten Verführerin des Menschengeschlechts, dem teuflischen Elemente sich wieder vermählen, der Materie, dem Schmutz. Wenn der Herr den Faust hinaufführen will, so will ihn der Teufel hinabziehen, soll er bei jenem nur Licht trinken, so bei diesem nur Staub fressen. „Und mit Lust!“ Mephistopheles vertraut auf die dem Menschen eingeborene Begierde und auf diesem, ihm so sicher erscheinenden Grund baut er seine Siegeshoffnung auf. „Mir ist für meine Wette gar nicht bange“, höhnt er jetzt schon im Vorgefühle des Triumphs. Aber der dumme Teufel ist bereits geprellt. Der Herr in seiner majestätischen Weisheit wettet nicht. Mit himmlischer Klarheit, der nur der Böse sich verschließen kann, hat er jetzt schon die Zukunft enthüllt. Auf der Erde nur, als Sinnenwesen, so lang er drunten lebt, mag Faust des Teufels sein, später gehört er den hohen Mächten, denen er entstammt.

Wie man irrtümlicherweise immer noch an der Meinung festhält, zwischen dem Herrn und dem Teufel sei ein spielerischer Vertrag, eine Wette, zustande gekommen — als ob der himmlische Vater mit dem niedrigen Vasallen um das Los seines Lieblings würfeln könne! — so hat man auch gesagt, diese sonderbare Ausmachung bleibe ewig unentschieden, auf immer in der Schwebe; denn verlasse sich beim Erdenkampfe des Menschen der Herr auf das „Streben“, so baue der Böse auf das „Irren“. Aber diese Teilung ist nicht erlaubt. Irren und Streben gehören unauflöslich zusammen. Beides erst macht den „guten“ Menschen aus, beides das wahrhaft Humane, das zwar dunkel, aber nicht

schlecht ist, das noch am Staube klebt, aber zu höheren Gefilden hinan gezogen sein will. Dieses Urmenschliche ist trotz seiner Trübung der Abglanz des Göttlichen. Es kann darum vom Teufel nicht vertilgt werden, sondern muß dauern, um verklärt und erlöst zu werden. Die Weisheit des Höchsten: „Es irrt der Mensch, so lang er strebt“ erhält später ihre Erfüllung in dem Chor der Engel, die Faustens Unsterbliches emportragen:

> Wer immer strebend sich bemüht,
> Den können wir erlösen.

In seiner Schlußrede hat der Herr nochmals in göttlicher Klarheit den Anteil und die Rolle des Teufels bestimmt. Er läßt ihm — innerhalb jener Erdenschranken — volle Freiheit und legt ihm kein Hindernis in seine krummen Wege. Das sähe auch dem Allgütigen nicht gleich, der alles, auch das Widerwärtige, mit Liebe umfaßt, und selbst den Geist der Verneinung noch seinem Vaterherzen nahe fühlt. Hat doch auch er, der Abtrünnige, noch eine Ader und Spur in seinem versteinerten Gemüte, die vom Himmel stammt und sein Wesen erwärmt: den Humor. Der „Schalk“ kann dem Schöpfer des Lichtes unmöglich ganz entfremdet bleiben. Ja, dieser Unhold muß, wie jede Kreatur, dem Herrn zu Diensten sein. Er hat im Weltenplane seine ganz bestimmte Aufgabe. Gott kennt das Gesetz, das die mechanische Welt und die Materie beherrscht: die Trägheit. Auch der Mensch in seiner Erdenschwere ist ihm unterworfen. Ihn aufzurütteln und zu nie ermüdender Tätigkeit zu spornen, dient der Teufel. Er ist die Unruhe im stumpf abrollenden Uhrwerk des Lebens, der immer rege und wache Geselle, den Gott dem gerne erschlaffenden Menschen beigibt. Auch er ist ein Kind und Werkzeug der Allmacht, auch er schafft, wenn auch gegen seinen Willen und seine Natur, am Reiche des Guten.

Den echten Göttersöhnen, den lichten Engeln, gelten die letzten Worte des Herrn. Sie knüpfen an ihren Preisgesang an und ermutigen die himmlischen Boten aufs neue zu ihrem Amte, zum freudigen Bekenntnis der unvergänglichen Schönheit

des Alls. Sie sollen das „Werdende", das ewig Wirkende und Lebendige, mit den Armen der „Liebe" umfassen. Es sind die tiefen Gedanken Spinozas von der natura naturans und dem amor dei intellectualis, die hier Goethe seinem ganz vergeistigten, liebreichen Gott, der zugleich die zeugende Natur ist, in den Mund legt.

Diese Erkenntnis und Offenbarung der „Gott-Natur" war dem Dichter, wie er in dem Gesang an die Manen seines verewigten, gleichstrebenden Freundes aussprach, der höchste Gewinn des Lebens. Sie war seiner Weisheit letzter Schluß, erhaben und wertvoll genug, um ihn durch den „Herrn" selbst verkünden zu lassen. Was er dort als Aufgabe der göttlichen Natur bezeichnet, „daß sie das Feste läßt zu Geist zerrinnen, daß sie das Geisterzeugte fest bewahre", weist auch der „Herr" des Prologs seinen wahren Kindern als ihre Mission zu:

> Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
> Befestiget mit dauernden Gedanken.

Der Himmel schließt sich, die Erzengel zerstreuen sich nach des Herrn Geheiß. Die hohe Audienz ist zu Ende. Nur Mephistopheles bleibt noch eine Weile, allein und in Gedanken. Ein Funke der göttlichen Liebe ist auch auf ihn übergesprungen, er sinnt den Worten des Allgütigen nach und rühmt ihn — in seiner Weise. Wieder regt sich — eine Wirkung der Erscheinung Gottes — in ihm der „Schalk". Er fühlt sich nach dem Gespräche, dessen ihn der Herr gewürdigt hat, gehoben und geschmeichelt. Nach guter Hofmannssitte und fast gerührt gelobt er sich, es mit dem „Alten" nicht zu verderben, der als „großer Herr" so menschlich mit dem Teufel selbst gesprochen hat.

Sein launiger Nachruf leitet vom Pathos der Himmelsszene auf den Ton des irdischen Dramas über, das er nun, ausgehend vom Herrn wie der biblische Satan, beginnen wird, zu dem Kampfe des Menschen, um dessen Wohl und Wehe, Segen und Unheil er in die Welt gesandt ist. Die Tragödie des Faust hebt an.

Nach dem Inhalt des „Prologs", worin das Schicksal des Faust zwischen den Mächten des Himmels und der Hölle verhandelt und die Aussichten des Helden auf Rettung oder Verdammnis abgewogen werden, erwartet uns ein Drama besonderer Art, ein Spiel, das dämonische und irdische Kräfte entfalten, übernatürliche und natürliche Vorgänge in sich schließen wird: ein Mysterium. Auch das „Vorspiel auf dem Theater" hat solch ein Schaustück angekündigt, worin mit Hilfe aller nur erdenklichen Requisiten ein Gang durch die ganze Schöpfung aufgezeigt werden soll. Ein „Menschenleben" von der höchsten Höhe aus betrachtet, in seinen tiefsten Tiefen durchstürmt, das ist das Thema des Dichters, von dem die beiden Theaterleute einen kühnen Griff ins volle Dasein, eine Erleuchtung der Menge verlangten, aller der Tausende, die das „interessante" Leben nur mitmachen, ohne es im Innersten kennen zu lernen und zu erfahren. „In bunten Bildern" und „in Stücken" wird es dargestellt werden, ganz nach dem Verlangen der kundigen Personen, die nicht nur mit dem deutschen Publikum, sondern auch mit dem Wesen des deutschen Dramas vertraut sind.

Goethe ging mit seinem „Faust" wieder auf die alte Form des germanischen Schauspiels zurück, die er nicht erst bei Hans Sachs, sondern schon bei Shakespeare gefunden hatte. Wie dieser die alten Erzählungen dramatisiert und ohne Rücksicht auf Regel und Gesetz Szene an Szene gereiht hatte, so frei verfuhr Goethe mit seinem „Götz", aus dessen Lebensbeschreibung er die farbigen Bilder seines ersten Dramas entnahm. Nicht anders gestaltete er aus dem Stoff der Sage und des Volksschauspiels seinen „Faust". Die Fabel zerlegte sich vor seinem inneren Auge in einzelne, nur lose zusammenhängende Teile und Vorgänge, die kaum durch einen einheitlichen, das Ganze durchziehenden Gedanken in sich selber verbunden waren. „Es hätte", so sprach er im hohen Alter einmal zu Eckermann, „auch in der Tat ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannichfaltiges Leben, wie ich es im „Faust"

zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen!" Diese Bilder und Gesichte, die ihm eine alte, in der Phantasie des Volkes fest eingewurzelte Tradition eingab, erfüllte er mit seinen eigenen Erlebnissen. Der Faust des sechzehnten Jahrhunderts wird in der schaffenden Einbildungskraft des Dichters unwillkürlich, aus dem unwiderstehlichen Drange des Bekenners und Künstlers erwachsend, zum Spiegelbild seiner persönlichen Empfindungen und Gedanken, der alte Himmel- und Erdenstürmer zum Stürmer und Dränger der Brausezeit Goethes.

Kaum eine andere Szene des Dramas zeigt diese innige Vermählung von Überlieferung und Erlebnis, die Art und Weise, wie Goethe „Vergangenheit und Gegenwart in Eins" empfand, die Kunst, den neuen, gärenden Wein in die alten Schläuche zu füllen, deutlicher als der Eingangsmonolog, der erste Auftritt „Nacht", worin der Held der Tragödie im Selbstgespräche seine leidenschaftliche Seele öffnet und uns kundgibt, was ihn bedrängt und wonach er verlangt.

Nacht

Die Umstände und die Form, worin der alte Magus zum ersten Male vor unseren Blicken erscheint und sein äußeres Dasein wie sein inneres Leben enthüllt, diese Exposition seines Selbst, war dem Dichter schon von der Überlieferung vorgezeichnet. Aber sie ergab sich ihm auch als Forderung der Situation und des Charakters seines Helden, dessen Persönlichkeit trotz der bunten Fülle der Gesichte, die ihn umgeben, Anfang, Mitte und Ende der Handlung bedeutet. Es gibt Individuen, die im Guten und Bösen so tiefangelegt und geheimnisreich sind, daß sie im Drama, das um sie geht, nur selbst den Kern ihres Wesens entfalten können. So steht Shakespeares Richard der Dritte an der Schwelle der Tragödie, die seinen Namen trägt, und verkündet sein ungeheuerliches Wesen, seine „tiefversteckten" Pläne und seine diabo-

lischen End- und Lebenszwecke, daß er „gewillt, ein Bösewicht zu werden“. Und so erklärt und exponiert sich auch gleich zu Anfang der „tragischen Geschichte“ der Doktor Faustus des Marlowe. Goethe wußte noch nichts von diesem Drama, als er seine große Jugenddichtung ganz genau in der gleichen Weise beginnen ließ wie der genialische Vorläufer Shakespeares, der kraftvolle Häuptling des englischen Sturmes und Dranges. Aber das Volksstück wie die Puppenspiele hatten dem deutschen Dichter die Form der Einleitung überliefert. Zur nächtlichen Stunde, im Studierzimmer des Forschers, mit einer Musterung seines Lebens und seiner Wissenschaft beginnt hier wie dort das Drama. Die einzelnen Fakultäten werden in gleicher Art aufgezählt und verworfen. Aus der gleichen Unbefriedigtheit quillt hier wie dort der Ekel vor der toten Gelehrsamkeit und die Abkehr zur Magie. Aber das höchste Ziel des englischen Magus ist ein anderes als das des deutschen. Jener sucht, dem Faust des Volksbuches weit näher stehend als dieser, noch den Stein der Weisen, die Panazee des Reichtums und des Wissens, um, einem Gotte gleich, in unbegrenzter Fülle zu genießen und zu herrschen. Ein durchaus sinnlicher Hauch schwellt das Gelüste dieses Marloweschen Faust. Ihn überwältigt völlig der Wille zur Macht. Anders der Goethesche Titane. Freilich: auch er fühlt schmerzlich, wie seine Armut an geistigem Besitz, so den Mangel an Geld und Gut, an irdischer Ehre und Herrlichkeit, der Drang nach Wissen verzehrt sein Herz, die Entbehrung weltlichen Genusses macht sein Dasein freudlos und stumpf, zum wahren Hundeleben; aber in der Tiefe seines Wesens gären höhere, schönere, geistigere Wünsche. Ein göttlicher Schaffensdrang ist es, der sein Innerstes bewegt.

Hier, in diesem Grundtriebe haben wir das Urwesen und Ziel des Goetheschen Faust. Es ist das Ideal des Dichters selbst, in jener Zeit, da er den großen Eingangsmonolog als sein gewaltigstes Bekenntnis schrieb. Dieser Faust ist der Goethe der Straßburg-Frankfurter Jahre, der „sich in allem Wissen

herumgetrieben hatte und früh genug auf die Eitelkeit desselben hingewiesen wurde". Wie sein Faust hatte der Unersättliche Philosophie, Juristerei, Medizin und Theologie mit glühendem Eifer zu umfassen gesucht, und wie jener mit einem schmerzlichen „Leider" und „Ach" das Ungenügen der Schulweisheit empfunden und erkannt. Und wie Faust stand er selber einst vor der Wahl zwischen Gelahrtheit und Erfahrung, zwischen Theorie und Leben. In „Dichtung und Wahrheit" schildert er diesen Zwiespalt als den Konflikt der „fordernden Epoche", aus dem nur ein Weg herausführte: Man mußte das Genie zu Hilfe rufen, „das durch seine magische Gabe den Streit schlichten und die Forderungen leisten würde". Diese natürliche Magie des Genies ist es, nicht mehr die übernatürliche des mittelalterlichen Erzzauberers, die den Faust Goethes lockt und erfüllt. Von ihr erhofft und ersehnt er die Befriedigung seiner heißesten Wünsche, die Stillung jener beiden Triebe, die sich in ihm befehden und die Wage halten: den Drang nach wahrem Wissen und wahrem Leben. Die intuitive Weisheit des Genius soll ihm das verschaffen, was der Bücherkram und die Gelehrtenstube niemals gewähren können. Er ist der toten Worte und unfruchtbaren Begriffe übersatt. Er sehnt sich nach den innersten Geheimnissen der Natur und der Welt. Bis in ihre Ursachen will er dringen, wie Goethe in seiner jugendlichen Abhandlung über den Bildhauer Falkonet vom Künstler sagte, nicht bloß ihre Wirkungen fühlen. Es ist die gleiche Sehnsucht seines Faust, wenn dieser „alle Wirkenskraft und Samen schauen" möchte. „Aus Geistes Kraft und Mund" soll ihm die neue Weisheit und Erkenntnis fließen. Vor der Beschwörung dieses hohen, überirdischen Genius steht der neue Magus.

Immer muß man sich vergegenwärtigen, daß der junge Goethe, als er die alte, eherne Figur des gigantischen Teufelsbündlers umschmolz und in den Tiegel seiner glühenden Künstlerphantasie und seines flammenden Herzens warf, nach einem Symbole, nach einer Personifikation jener Kräfte rang, die ihn selbst im

Innersten bewegten und ihn emportrugen zur Seele der Welt und ihn hinabsteigen ließen in das Herz der Natur, nach dem Inbegriff und der einheitlichen Gestaltung der Mächte, die in ihm selbst zu Form und Gestalt entbunden sein wollten. Die zwiespältigen Triebe des verjüngten Magiers, der das Ebenbild des Dichters ist, das Verlangen nach höchstem Wissen und höchstem Lebensgefühle, vereinigen sich und finden ihren Ausgleich wie ihre Befriedigung in dem Drang und der Kraft des künstlerischen Schaffens. Diese Sehnsucht und Gewalt beherrscht den jungen Goethe in der Konzeptionszeit seines „Faust“ wie ein Dämon. „Schaffend Götterleben zu genießen“, wie Faust es später nennt, oder — was im Grunde das Gleiche besagt — „mit freier Kraft durch die Adern der Natur zu fließen“, ist das durchgehende Thema seiner Geniegedichte. Schon steht dieses göttliche Ideal im Hintergrunde seines „Werther“, im „Satyros“ klingt es an und im „Prometheus“ wird es verkörpert. Mit voller Klarheit aber wird es ausgesprochen in den überschwenglichen Liedern, die, wie Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ sie zusammenfaßt, „die Kunstnatur und die Naturkunst enthusiastisch verkünden“. Zu schaffen und zu bilden wie die Natur ist Götterwonne. „Künstlers Abendlied“ glüht von diesem Gedanken:

Ach, daß die innre Schöpfungskraft
Durch meinen Sinn erschölle
Daß eine Bildung voller Saft
Aus meinen Fingern quölle!

Ich zittre nur, ich stottre nur
Und kann es doch nicht lassen;
Ich fühl', ich kenne Dich, Natur,
Und so muß ich Dich fassen!

. . . .

Wie sehn' ich mich, Natur, nach Dir,
Dich treu und lieb zu fühlen!
Ein lust'ger Springbrunn wirst Du mir
Aus tausend Röhren spielen.

Wirst alle meine Kräfte mir
In meinem Sinn erheitern,
Und dieses enge Dasein mir
Zur Ewigkeit erweitern.

Hört man nicht aus jeder Zeile den lechzenden Faust? Und stöhnt nicht wie er auch der „Künstler" zu dem „Kenner" auf, in dem rhythmischen Zwiegespräch, das beide über das gleiche, unerschöpfliche Thema führen:

O rathet, helft mir,
Daß ich mich vollende!
Wo ist der Urquell der Natur,
Daraus ich schöpfend
Himmel fühl' und Leben .....

Sich zu vollenden, sich ins Grenzenlose zu steigern, sich zu erquicken und zu heilen am Spring- und Urquell der Natur, ist auch der inbrünstige Ruf des friede- und freudelosen Forschers, der sich der „Magie" ergeben hat, um jenen innersten Durst nach Schöpferglück zu stillen.

Dieser heilsame Born, nach dem Faust lechzt und schmachtet, kündigt sich im Vollmonde an, der dem melancholischen Betrachter in so manche, von Studien erfüllte Nacht geschienen hat. Ganz natürlich wendet sich sein Auge dem alten Belauscher seiner Gedanken in der Stimmung zu, die ihn umfangen hat. Das „kleine Himmelslicht", das hier, in dieser geisterträchtigen Szene am Firmament erscheint, ist nicht ein Requisit des mysteriösen Zauberstückes, von dem im „Vorspiel" gesprochen wurde, sondern der Dichter selbst hat es beschworen, der es in ernstem Sinne zu dem Seelenzustande seines Helden leuchten läßt und in tiefste Beziehung setzt. In lyrischem Aufschwung kehrt sich das sehnsüchtige Gemüt des Armen, der in seiner Stubenhaft ermüdet und erkrankt ist, der sanften Lichtquelle zu. Sie entlockt ihm eine Elegie, eine Klage, worin sein Abscheu und Zorn, die ihn soeben noch erfüllt hatten, zerschmelzen und sich in milde, weiche Töne auflösen. Bilder, wie aus Ossians Gesängen, schweben

vor seinen trunkenen Blicken. Er wünscht sich, im Mondesdämmer mit Geistern auf hohen Bergen, um Höhlen, auf Wiesen hinzuschweben, um ganz in diesem lieben Elemente — wie einst Werther — aufzugehen, in diesem tauigen Bade von all der Not, die ihn bedrückt, von allem „Qualm" des Wissens zu genesen. Sein Naturdrang ist aufs höchste entfacht. Aber seine düstere Umgebung, in die er sich eingepfercht und eingekerkert sieht, spottet dieser Sehnsucht und weckt wiederum den schmerzlichsten Grimm. Dieses Dasein, unter alten Scharteken und Instrumenten, unter Skeletten und Schädeln, dünkt ihm nun wie Hohn. Er sucht eine Welt und befindet sich in einem Gefängnis, ihn drängt es zu Gottes lebendiger Natur und ihn umschließt ein Grab.

Der furchtbare Widerspruch zwischen diesem inneren und äußeren Zustande, der ihm nun in seiner vollen Spannung und Stärke aufgegangen ist, löst sich in dem einzigen Gedanken und Entschlusse: „Flieh!" Hinaus ins Weite und ins Freie, fort aus dem Kerker, hinweg von der Büchergruft! Nur ein einziges Buch, des Nostradamus eigenhändiges, geheimnisvolles Werk, mag ihn begleiten! Draußen in der Natur, unter ihrer Leitung, werden sich dann auch die heiligen Zeichen und Formeln des Astrologen und Propheten erklären und deuten, im unvermittelten, mystischen Rapport und Verkehr mit den Geistern des All muß sich auch der innerste Geist des Menschen, die tiefste Gewalt seiner Seele erschließen. Was dumpfes Brüten hier, in der Bücherhöhle, nicht bewirken konnte: die Sprache der Geister, die Stimme der Elemente zu vernehmen — das muß sich draußen erfüllen. So übermächtig ist dieser Drang zu jenen Wesen, so lebendig die Überzeugung von der Möglichkeit einer Gemeinschaft mit ihnen, daß Faust den Gedanken an eine Flucht vergißt. Schon jetzt fühlt er die Geister um sich schweben, er schlägt das Zauberbuch auf und beginnt, sie zu beschwören.

Es ist eine Beschwörung, die er unternimmt. Wir sind an der Stelle, wo sich die Symbolik des Dichters ganz hinter die alten Zauberformen verstecken muß, wo der geniale Stürmer

und Dränger Faust sich völlig in das Gewand des Magiers kleidet. Das Drama ist und bleibt trotz aller sinnbildlichen Bedeutung, die den Vorgängen zugrunde liegt, ein Mysterium, eine Handlung, die den Menschen in Beziehung setzt zu den Überirdischen. Und überall, wo eine unmittelbare Berührung der beiden Elemente dargestellt werden soll, zumal bei der Beschwörung des Übersinnlichen, bedarf es jener geheimnisvollen Formen, womit sich die alte Magie umgeben hatte. Trotzdem sind sie für den modernen Dichter nur äußere Hüllen, nur sinnliche Schalen, die einen geistigen Kern und eine Weltanschauung bergen, die nicht mehr die der alten Geisterbeschwörer, Alchimisten und Astrologen ist. Aber in ungemein zarter und geistvoller Weise knüpft Goethe an frühere Vorstellungen an. Schon Paracelsus, in seiner Lehre de Imaginibus, half ihm zu einer greifbaren Vorstellung der Geisterwelt weiter fort, da er im Gegensatz zu den Nigromanten eine Einwirkung auf die „Ascendenten" allein durch „wahren Glauben und starcke Imagination" annahm, die es ermögliche, jene Geister „nach unserm Begehren zu bezwingen und Red und Antwort von ihnen zu haben, als offt wir wollen". Doch ist es nicht der Wunderarzt des sechzehnten Jahrhunderts, der Goethe die Formeln für die magischen Künste seines Helden in die Hand gab, noch weniger der andere Zeitgenosse des alten Faust, den er namhaft macht: der Franzose Michel Nôtredame. Hinter dieser Benennung verbirgt sich vielmehr der Geisterseher des achtzehnten Jahrhunderts, Swedenborg, dem Goethe in der Entstehungszeit seiner großen Dichtung, in seiner mystisch-theosophischen Periode, mit Begeisterung zugetan war und von dem er noch 1781 an Lavater schrieb: „Ich bin geneigter als irgend jemand, noch eine Welt außer der Sichtbaren zu glauben, und ich habe Dichtungs- und Lebenskraft genug, mein eignes Selbst zu einem Swedenborgischen Geisteruniversum erweitert zu fühlen." In dieser Vorstellung einer unsichtbaren Welt lebte und webte schon sein Mahomet, sein Werther, ja auch Clavigo und Fernando, wenn sie unversöhnte Geister um sich schweben

sehen. Faust aber spricht mit Swedenborgschen Worten, mit den mystischen Ausdrücken, die Goethe in den Arcana coelestia gefunden hatte, wenn er von der Erkenntnis des Sternenlaufs, von dem Aufgehen der Seelenkraft, von dem unmittelbaren Verkehr, den die Geister zueinander unterhalten, redet.

Auch in die Vorstellung des Zeichens des Makrokosmus, des Weltalls, mischen sich Elemente Swedenborgs, der im Symbol der Morgenröte die Offenbarung himmlischer Geheimnisse erblickte. Doch hat Goethe hier in wunderbarer Weise Altes und Neues ineinander verschlungen. Wenn er Faust in das Zauberbuch blicken und die göttliche Hieroglyphe beschauen läßt, wenn ihm Körperliches und Geistiges darin zusammenfließt und er im „Morgenrot" ein Bad für den verschlossenen Sinn, für das tote Herz erwartet, dann erinnert sich der Dichter jenes crepusculum matutinum, das schon der Faust des Volksbuches, des Christlich Meynenden, gebrauchte, wie ihm auch des alten Naturphilosophen van Helmont Diskurse „von dem Macrocosmo und Microcosmo" vorschweben, wenn er von der Jakobsleiter spricht, auf der, den Engeln gleich, himmlische Kräfte auf und nieder steigen. Auch Herder liefert dem jungen Webermeister einen Einschlag in seinen poetischen Zettel durch seine „Aelteste Urkunde des Menschengeschlechts", die, schon in Straßburg angesponnen, bei ihrem Erscheinen (1774) Goethe entzückte. Er konnte darin lesen: „Komm hinaus Jüngling, aufs freie Feld und merke. Die urälteste herrlichste Offenbarung Gottes erscheint Dir jeden Morgen als Tatsache, großes Werk Gottes in der Natur," er erfuhr daraus von der „Lehrmethode Gottes", von dem „Unterricht unter der Morgenröte" und auch von der ältesten Hieroglyphe, die in jener Urkunde, der Mosaischen Schöpfungsgeschichte, verborgen sei, daß nämlich das Zeichen des Makrokosmos, das in allen Magien so berühmte Sechseck nichts anderes sei als die symbolische Darstellung des himmlischen Sechstagewerkes. Darum ist der „Weise", der Verfasser des Zauberbuches, auch nicht eine einzelne, bestimmte Persönlichkeit;

er ist weder Nostradamus noch Paracelsus, weder van Helmont noch Herder, auch nicht Hamann noch sonst ein Verkünder mystischer und sibyllinischer Weisheit, sondern er ist der Inbegriff aller Intuition. Es ist die höchste Erkenntnis des jungen Dichters selbst, die magische Gabe des inneren Gesichtes, die er hier personifiziert.

Von dem Zeichen, das er erblickt, beschaut, beschwört, geht eine unmittelbare Wirkung auf den Magus aus. Angesichts der Hieroglyphe, die die ewige Weltschöpfung bedeutet, von ihr erleuchtet und durchdrungen, fühlt er sich selber wie neugeboren, verjüngt, erhöht, beseligt. Eine ungeheure Glücksempfindung durchströmt ihn, sein Sehnen ist gestillt: die Zauberformel erschließt ihm das Innerste der Natur, er spürt ihr Wesen, die Art ihres Wirkens in seiner Seele, ihre göttliche Harmonie. Sein intuitives Schauen ist auf das höchste gestiegen. In ekstatischen Bildern sieht und empfindet er mit allen Sinnen die zeugenden und schaffenden Mächte des Weltalls wie Himmelsboten mit goldenen Schwingen und Eimern nach der Erde dringen und in lebendiger Kette, duftend und klingend zugleich, ihr göttliches Reich mit dem irdischen verbinden. Wir glauben uns in die Anschauungswelt der alten Alchimisten versetzt, die Goethe in Frankfurt so begierig las und die, wie er später schrieb, „die Natur in schöner Verknüpfung darstellten". Und doch befinden wir uns, trotz dieser äußeren Projektion und Hypostasierung seiner Gefühle, ganz und gar im eigenen Bereiche des Dichters und Künstlers. Die höchste Schöpferlust spricht aus Faust, wenn er im Anblick des Weltzeichens, das ihm von einem Gott geschrieben dünkt, sich selbst als göttergleich empfindet, wenn er, verzückt und erleuchtet, die Harmonie der Schöpfung im eigenen Herzen fühlt. Nach diesem harmonischen Genuß, der den künstlerischen Menschen dem himmlischen Schöpfer gleich macht, sehnte sich schon Werther, diese „himmlisch-irdische Freude" empfand der junge Goethe in Straßburg vor dem Werke Erwins, wie der „Künstler" in dem Dialoge mit dem „Kenner" zu bilden verlangte „mit Göttersinn", und wie es aus dem ganzen „Prometheus" tönt: der Künstler ist ein Gott!

Aber diese Ekstase ist ein Rausch und Wahn, der wohl dem Künstler eine kurze, blendende Vision vorzuzaubern und vorzuspiegeln vermag, aber den Menschen nicht auf die Dauer befriedigen und erquicken kann: ein Schauspiel, aber keine Speise! Den hohen Flug der Phantasie, die tiefen Blicke der Intuition zerstören die Sinne mit ihrem Hunger und ihrem Durst. Sie rufen dem Schmachtenden beständig zu: du bist kein Gott! Fassen möchte er die Brüste der unendlichen Natur, trinken aus den Quellen, die Himmel und Erde speisen — und doch liegt er im Staube. Faust, der den Himmel erstürmen wollte, fühlt ermattend seine Erdenschwere. Sein Erkenntnis- und Schöpferdrang weicht machtlos dem Trieb des Lebens. Den Makrokosmos kann er nicht umspannen, er hatte sich zu hoch vermessen. Der Kreis, den seine Kraft erfüllen kann, liegt tiefer: auf der Erde.

Unwillig und enttäuscht schlägt der Magus das Zauberbuch um und steht vor dem Zeichen des Erdgeistes. Nun erst ist er in seiner eigenen Sphäre. Auch hier erfaßt es ihn wie Trunkenheit. Aber es ist mehr als Rausch und Wahn, was ihm die Sinnen- und Seelenkräfte erhöht, es ist die unmittelbare Nähe des Genius, dem der Erdensohn zugehört. Sein tiefstes Menschentum wird erregt. In seiner Seele gärt es von höchstem Wagemut, ihn dürstet nach der Welt, nach dem Erdenleben mit seiner Lust und seinem Schmerz, ihn verlangt es nach seinen Stürmen und sei es selbst auf die Gefahr, darin zu scheitern. Der Geist der Erde hat ihn völlig umfangen.

Woher dieser plötzliche Umschlag in der Stimmung und Verfassung des Faust? Wie kommt es und woran ist es gelegen, daß sich der Magus so rasch von dem Bild des Makrokosmos abwendet und dem des Erdgeistes zukehrt? Wieder müssen wir bedenken, daß nicht äußere Zufälle, wie das bloße Umschlagen des Zauberbuchs, der Anblick eines andern Zeichens diese Wandlung verursacht haben, so wenig vorher das Erscheinen des Mondes eine tiefere Veränderung bewirkte. Alle diese Symbole

deuten auf innere, seelische Strömungen und Konflikte, die durch die magischen Zeichen nur ausgelöst werden und zutage treten. Von Anbeginn sehen wir das Innerste des Faust in beständigem Wogen. Seine Seele flutet und ebbt wie das Meer. Er wird, wie der junge Dichter einmal von sich selber schrieb, „himmelauf und höllenab" getrieben. Bald zieht ihn die Sehnsucht nach Erkenntnis, nach höchstem Schauen in ätherische Gefilde, bald klammert er sich im Lebensdurst an die irdische Welt. Zwei Naturen kämpfen in ihm mit gleicher Stärke. Er ist das Opfer entgegengesetzter Mächte, die sich in Wahrheit um seine Seele streiten. Dieser heroische Anblick, den der ringende Faust gewährt, dieses subjektive Leiden des Helden ward später im „Prologe" objektiviert, indem der Herr die „Verworrenheit" seines Knechtes entschuldigt, der zynische Teufel aber sie als „Tollheit" verhöhnt. Ihm ist der aufwärtsstrebende Gottesliebling nur die langbeinige Zikade, deren ohnmächtige Flugversuche ihm komisch dünken. Aber nur ein göttliches Auge erkennt die Tragik dieses Zwiespaltes, die den Menschen schwanken läßt zwischen Himmel und Erde, die ihn zum Wahn verführt, er könne den Geist des Weltalls erfassen, indes er nach kurzem Traume wieder dem Elemente zufällt, an das er gebunden ist, er könne, wie die Götter, in seliger Schöpfungsfreude und Harmonie Geistesfrieden und Sinnenlust vermählen. Ein Seelendrama für sich, das erst im Kommenden sich nach außen hin entrollen wird, zeigt der Eingangsmonolog den Faust im Kampfe mit sich selber, in dem tragischen Streite, worin ein hoher Mensch sein Dasein im Staube in titanischem Ansturm sofort zur Götterhöhe führen möchte und alsbald wieder in seine Erdenschranken zurückgeschleudert wird. Der innere Passionsweg des Faust im Kerker seiner Stube geht in kurzem Fluge zum Sonnenbilde des Makrokosmos hinauf, senkt sich dann zum Erdgeist hinab, um mit dem jähen Absturz des ikarischen Helden vorerst zu enden.

Das harmonische Gefühl ist verschwunden, das Gleichgewicht seiner Seele ist verdrängt durch eine sinnliche Erregung von nie

erlebter Stärke, indem sich Faust dem Genius der Erde, dem Beherrscher seiner Welt, zuwendet. Er beschwört ihn auf doppelte Weise: durch innere Anziehungskraft und durch das Aussprechen des Zeichens. Eine geheimnisvolle Verwandtschaft nähert den Erdgeist dem Adepten. Er schwebt um ihn, wie schon sogleich bei Beginn der Geisterstunde, zumal bei der Berührung mit dem Zauberbuche ihn ein dämonischer Hauch umwittert hatte. Wiederum tritt der Kontakt der spirituellen Wesen, der Genien in Swedenborgscher Vorstellungsweise ein: Faust zieht den Erdgeist an, er saugt an seiner Sphäre. Nicht sinnlich genug vermag der Dichter seine Bilder zu wählen für die Leidenschaft des aufgestörten Magiers, dessen „Sinne sich“ zu ungeahnter Stärke der Empfindung „erwühlt“ haben. Äußere Erscheinungen betäubendster Art gehen Hand in Hand mit inneren Gefühlen. Indessen es „im Herzen“ des Überwältigten „reißt“, verdunkelt sich der Mond, das Lampenlicht verschwindet, vom Zimmergewölbe weht es wie kalter Hauch — der erflehte Geist senkt sich herab. Und Faust ruft ihn mit der ganzen Leidenschaft seiner Seele, unbekümmert um die tödliche Gefahr einer solchen Beschwörung, an. „Enthülle dich!“ „Du mußt! Du mußt!“

Der Erdgeist erscheint, in rötlicher Flammenbildung. Das mächtige Flehen der Seele des Adepten hat ihn geneigt, er hat den Ruf des „Eratmenden“, der in so tiefen Zügen ihn ersehnte, erhört, er zeigt ihm, der es zu schauen begehrte, sein Antlitz — das zürnende. „In widerlicher Gestalt“, wie es im Urfaust heißt, in feindseliger Haltung zeigt und äußert er sich; denn Faust vermag die schreckliche Erscheinung, die er beschworen hat, nicht zu ertragen. Der Geist verachtet ihn. Es sind Worte voll Hohns, die er dem Angedonnerten entgegenschleudert. In vernichtendem Spott zeigt er ihm den kläglichen Widerspruch zwischen seinem hochfliegenden Willen und seinem furchtsamen Gebaren. Dem Übermenschen, dem Titanen, der sich zur Geisterhöhe erheben wollte, graut es nun, wo er sie sieht; der Schöpfer einer inneren Welt, der dem ewigen Demiurgen zu gleichen wähnte, krümmt

sich vor seinem Abgesandten und irdischen Stellvertreter wie ein Wurm! Die ironische Anklage des Geistes trifft Faust in der Tiefe seines Selbstgefühls. Er ermannt sich zu der gigantischen Antwort: „Ich bin's, bin Faust, bin deinesgleichen!" Er steht dem Erdengotte gegenüber, wie Prometheus dem Göttervater. Er stützt sich auf das Bewußtsein und den Stolz, eine kleine Welt, ein Mikrokosmos zu sein, wie jener auch. Da enthüllt der Erdgeist dem Erdensohn sein Wesen. Er ist der „Welt- und Tatengenius". So hat ihn der Dichter später zusammenfassend bezeichnet. Sich selber aber schildert der Geist in Bildern, die das Leben in seiner ewigen Bewegung malen, als Meer und als Sturm, als Kraft und als Bewußtsein. Er ist die tätige Natur und die handelnde Geschichte. Er erzeugt ein ständiges Entstehen und Vergehen; er ist „das ewig verschlingende, ewig wiederkäuende Ungeheuer" Werthers. Aber er ist nicht nur dieser blinde Leviathan, er ist auch der helle Geist einer himmlischen Ordnung, der Verwalter des Kosmos, der nach unveränderlichen Gesetzen an dem Werke des Weltenmeisters sich betätigt und baut:

So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.

Das großartige Bild — vielleicht das gewaltigste und schönste aller Gleichnisse Goethes — zeigt den Geist der Erde, den archeus terrae der mittelalterlichen Naturphilosophen, als den Beauftragten der Gottheit, als den unermüdlichen Meister, der am ewig bewegten Webstuhl des Geschehens, der Zeit sitzend, ihr lebendiges Kleid, ihre irdische Hülle wirkt: die Natur. Von dem geistigen Element des „Werdenden" getrieben, ist dieses Gewand zugleich Stoff und Gedanke. Es verhält sich zu seinem Schöpfer, wie die gewirkte Natur zur wirkenden; es ist das gedoppelte Attribut der ewigen Ursache, der göttlichen Substanz. Aus der hehren Geisteswelt Spinozas hatte Goethe dieses Verhältnis des Irdischen zum Himmlischen genommen und mit dem friedvollen Denker das Göttliche der Erde eingeprägt. Hier lagen die Wurzeln des Baumes, der später in den Himmel wuchs

und dort die Rettung des geprüften Erdenkämpfers als die Frucht aus den Händen des allgütigen Gärtners empfing. Aber auch Swedenborg hatte wieder das Seinige zu dem äußeren Bilde hergeliehen und schon das Gleichnis gebraucht: Le Spirituel se revêt du Naturel, comme l'homme d'un habit. Und doch: Wie groß ist der Riesenschritt des Genius von dem einfachen Kleid bis zum „lebendigen", von der bloßen „Bedeckung" bis zum Wirken am Webstuhle der Zeit! Eine ganze Welt trennt den träumenden Geisterseher von dem schöpferischen Dichter seines Jahrhunderts.

Der Erdgeist ist der geschäftige Genius, der weltumschweifende. Und der Tätigkeitsdrang ist es auch, der den Faust in seinem titanischen Trotz verharren läßt, der sein Gefühl bestärkt, der rastlos Schaffende sei ihm nahe. Dieser Verwandtschaft vermißt sich der Erdgeborene. Da stürzt ihn sein Herr und Meister hinab mit dem Donnerwort: „Du gleichst dem Geist, den Du begreifst, nicht mir!" Der Dämon verschwindet, und Faust bricht zusammen. Zweimal hatte er sich in verbotene Höhen verstiegen, in die Nähe des Weltgeistes und des Erdgeistes, zweimal erkennen müssen, daß zu solchem Beginnen seine Kräfte nicht reichten. Das Ebenbild Gottes, wie die Bibel den Menschen bezeichnet, gleicht weder dem himmlischen Schöpfer noch seinem irdischen Statthalter, er gehört in einen weit geringeren Rang, zu der Reihe der Geister, die er begreifen, die er mit seinen Verstandes- und Gemütskräften erreichen und umfassen kann: Zu Seinesgleichen. Den Erdgeist hat er nicht begriffen.

Was bedeutet nun die rätselhafte Erscheinung, die hier auftauchte, um für immer dem Gesichtskreis des Beschauers zu entschwinden, für die T r a g ö d i e? Welche Rolle ist ihr im Ablauf der Handlung zugedacht? Welche Folgen und Spuren hinterläßt sie für den Helden, dem sie sich enthüllte, für den Faust? Wohl hat der Erdgeist den Vermessenen aus seiner erhabenen Nachbarschaft zurückgewiesen; aber Faust bleibt ihm

verhaftet, weil er ihn beschworen hat. Er gleicht ihm zwar nicht, aber er eignet seinem Elemente, der Erde, mit allen ihren Höhen und Tiefen, Wonnen und Schrecken. In die Lebensfluten und in den Tatensturm ist der Faust verwiesen, der den Schöpfern gleichen wollte. Nur ein Mensch unter Menschen soll er sein, nach dem Maße seiner Gaben, die ihm verliehen worden, sonst nichts. Dieses Menschentum aber soll er erfahren bis in den Grund; er soll das Wesen des Erdendaseins, den Geist des Lebens bis in seine letzten Tiefen, bis auf die Neige kennen lernen. So, nur so wird er diesen Geist begreifen, ihm allein nur wird er gleichen. Der „Welt- und Tatengenius" schränkt den Übermenschen, den ringenden, strebenden Erdensohn, auf seine ihm zugehörige Sphäre ein. Nicht zur Götterhöhe wird er aufsteigen, nicht wie die Überirdischen schaffen und genießen, sondern nach dem Pfunde, das ihm als Menschen zugewogen und mit dem er wuchern mag, so viel er kann. Das höchste, was ihm erreichbar, ist die volle, rast- und restlose Betätigung seiner Kräfte, sein Ziel der Gipfel des Menschentums, sein Weg der Pfad in diese Höhe: Vom leidenschaftlichen Genuß des Lebens zu dem bewußten der Tat und Schönheit, von hier zu dem inneren Schöpfungsgenuß, dem einzigen, der dem Irdischen erlaubt ist. Dieses Programm der Handlung hat später der Dichter skizziert, es ist auch das des Erdgeistes, der es dem Faust nur andeutet, weil er es, um es zu begreifen, erst erleben muß.

Es ist der Höhen- und Leidensweg des genialen, des schöpferischen Menschen, den der Erdgeist dem Adepten zeigt und eröffnet, der ihn beschworen hat. Mit allem Nachdruck zeigt nun nochmals der Dichter, daß in Faust das Genie verkörpert ist, indem er ihm sofort, nachdem der hohe Geist verschwunden ist, sein leibhaftiges Gegenteil gegenüberstellt, eine Kontrastfigur, die erst das Wesen des Helden vollauf erleuchtet. Es ist sein Famulus Wagner. Auch hier übernimmt Goethe eine traditionelle Gestalt, die, von dem ältesten Volksbuch bereits als Diener

und Erbe des Doktor Faustus eingeführt, in einer Fortsetzung von dessen Historia sich zu einer selbständigen Sagenfigur ausgebildet hatte. Was hat aber die Phantasie des jungen Dichters aus dem „verwegenen Lecker", dem „bösen verloffenen Bettelbuben" zu machen gewußt! Goethe zeichnet in seinem Wagner nicht mehr den Hausgenossen, den Faustus später seinen „Son nannte" und der überall „mit ihm schlemmete und demmete", sondern, entsprechend seinem Helden einen Typus, den unsterblichen Vertreter einer unsterblichen Menschenart.

Dem Genie setzt er den Philister entgegen. Dem ewig unbefriedigten, in sich verglühenden Forscher den selbstgenügsamen, nüchternen Stubengelehrten. Keine Erscheinung hätte den Magus, der soeben sein höchstes Erlebnis empfunden hatte, trostloser aus seinen Himmeln stürzen, sein erhabenes Glücksgefühl und den ungeheuren Reichtum seiner überirdischen Visionen tiefer zerstören können, als dieser trockene Schleicher. Sein Herannahen schon berührt ihn wie Tod, jeder Nachklang aus geisterhaften Sphären erstirbt. Faust steht wieder vor dem alten, öden Einerlei, das er früher so grimmig beseufzte. Mit einem kleinen Schritt ist sein Schicksal vom Erhabenen zum Lächerlichen gegangen. Schon das Äußere des Ankömmlings — Schlafrock, Nachtmütze, Lampe — verkündet den philiströsen Stubenhocker. Und sogleich die ersten Worte enthüllen die innere Leere seiner geistigen Welt. Er hält Fausts titanischen Gefühlsausbruch für pathetische Deklamation, die ihn herbeigelockt hat, um etwas zu „profitieren", um die Wirkung seiner Rhetorik zu erhöhen, nicht etwa, weil er davon überzeugt oder durchdrungen ist, sondern weil er von andern hat rühmen hören, ein Gottesgelahrter, wie er ist, könne sogar von einem Bühnenmenschen noch etwas lernen. Das bloße Wort, der hohle Schein, der äußere Nutzen, die blöde Fama — das sind die Götter dieses geistlichen Strebers. Für den wahrhaftigen, tiefinnerlichen Faust besteht kein Unterschied zwischen solchen Kanzelmenschen und den Theaterleuten, ihm verwischt sich in müder Ironie und

Resignation der Unterschied zwischen der stillen Gelehrtenklause und der lauten Welt. Ihm, dem weisen Prediger, der in höhere Sphären geblickt hat und in den Kern und die Tiefen aller Wesen trachtet, dünkt alles irdische Getriebe eitel. Aber Wagner denkt anders. Er sucht eine Verbindung mit den Menschen, er hofft sie noch belehren und leiten zu können — worauf jener schon längst verzichtet hat — und er fürchtet in seiner Streberangst die Folgen seiner Abschließung, der Einkerkerung in sein Museum. Die Illustration des Menschen, den Goethe in einem seiner Xenien so unübertrefflich skizziert:

Was ist ein Philister?
Ein hohler Darm,
Mit Furcht und Hoffnung ausgefüllt,
Daß Gott erbarm!

Wagner ist der Schönredner und Laffe, der nur in Worten kramt, der, wie es im Urfaust hieß, nicht eigentlich weiß, wie man „die Welt zu guten Dingen durch Überredung hinzubringen" vermöge. Er ist einer jener Magister und Pfaffen, die der Wahrheitssucher so gründlich verachtete. Seine Moralpauke bringt Faust in den Harnisch, er ergrimmt wie zu Anfang und schleudert dem Scheinmenschen den Wert des Echten entgegen. Der tiefblickende Magus erhebt sich zur Höhe seines Jahrhunderts, wenn er dem seichten Schwätzer und Sammler, der nur von der Mahlzeit der andern lebt und sich nur an deren Kohlenresten wärmt, seine Bettlerarmut vorhält; denn Faust steht dem Famulus gegenüber wie der tiefe Sturm und Drang der Hamann, Herder und Genossen dem flachen Rationalismus der Aufklärer, wie das urkräftige Gefühl dem bloßen Verstand, wie die Poesie der Afterweisheit. Gottsched mit seiner „critischen Dichtkunst", jenem „zusammengezimmerten Fächerwerk", das Goethe als den Zerstörer des inneren Begriffes von Poesie in seiner Lebensbeschreibung verspottete, feiert in Wagner seine Auferstehung. „Gehalt" verlangte dort Goethe von der Dichtung seiner Zeit; „Herz", „Kraft", die Gefühle aller brüderlichen Freundschaft und Liebe fordert

Faust. Der Künstler richtet hier den Handwerker, der die Organe des Schaffens nur im Sitzfleisch und in den Fingern erblickt: „Sitzt ihr nur immer! leimt zusammen . . .“ Er, der wahre Schöpfer, kennt auch die wahre Wirkung, die von einem seelenvollen Gebilde ausgeht, während sie der „Redner“ im „Vortrag“ zu erjagen sucht.

Die beiden Kämpfer führen eine Sprache, die so grundverschieden ist, wie sie selbst und die Sache, um die sie fechten. Sie können sich nicht verstehen. Hier, der Redliche, der in lauterem Ernste der Menschheit höchste Ziele verfolgt, dort der Narr mit seinem Wortgeklingel, der auf der Hobelbank seiner Denkwerkstätte nur ihre Schnitzel kräuselt. Glatte Späne, dürre Blätter gegenüber Herzensfrüchten! Der Mann der kritischen Dichtkunst und des kritischen Bestrebens sucht nicht, wie der Genius, nach den Quellen alles Lebens und findet sie nicht im eigenen Gemüt und Herzen als dem Mittelpunkt und erquickenden Born der Welt, er sucht sie in papiernen Fetzen, in ledernen Pergamenten, und weit klafft für ihn, den Furchtsamen, die Kluft zwischen „Kunst“ und „Leben“, zwischen der langen Wissenschaft und dem kurzen Dasein, die der kühne Genius nicht kennt.

Was ist ihm, dem Seelenkundigen und Herzenskündiger, die Überlieferung und Geschichte, der sogenannte Geist der Zeiten, die jener als das Ergebnis der Menschheit, den Fortschritt im Bewußtsein der freien und weisen Allgemeinheit mit dem Dünkel des Aufklärichtsbewunderers preist? Faust müßte nicht aus der Seele und mit den eigensten Worten Goethes sprechen, wenn er nicht jene Legendenbildung verachtete, die man Historie und Kenntnis der Vergangenheit nennt, jene erlogene Fabel über den Inhalt eines geheimnisvollen Buches, das für uns so siebenfach versiegelt ist, wie nur das dunkelste der Bibel; wenn er nicht wissen sollte, daß alles scheinbar Objektive nur subjektiver Menschenkram, nur ein schwaches und verzerrtes Spiegelbild des großen Zeitgeistes ist, eine Anhäufung von Kehricht und Gerümpel, eine willkürliche Zusammenstellung oder ein blindes

Herausgreifen blendender Ereignisse und Sensationen, ohne die tiefere Verkettung von Ursache und Wirkung, dafür aber verbrämt mit Grundsätzen und Redensarten, die einen wahrhaft kausalen Zusammenhang ersetzen sollen. Maschinenkomödie, Puppentheater — das ist die Geschichtschreibung, weiter nichts. Das Ebenbild Gottscheds, die Karikatur des Geistes seiner Zeit, läßt sich weder beirren noch belehren. Der Vielwisser hört vorbei. Er bleibt bei seinem kritischen Vorurteil: die Forschung umspannt die Welt! Sie dringt auch ins Innere des Menschen! Es gibt eine Erkenntnis des Makrokosmos und des Mikrokosmos! So spricht der Bücherwurm und Philister zu dem Magus, der soeben von Gott und dem Erdgeist herkommt, von beiden zur Blindheit verdammt ist, zu Faust, der, wie kein anderer mehr, die Grenzen irdischen Schauens erfahren hat, zum Genius, der weiß, wie es in dieser Kerker- und Jammerwelt mit der Verkündung der Wahrheit bestellt ist.

Es gibt im großen Drama, in den Weltschauspielen immer wieder Stellen, wo das heiße Herz des Dichters die Hülle der Dichtung versengt und die Masken seiner Gestalten durchbricht. So erscheint Shakespeares edles Menschenantlitz im großen Monologe des Hamlet, wenn er von der Zeiten Geißel, dem Übermut der Unwürdigen, der Schmach und Bedrückung der duldenden Gerechten spricht. So spricht Goethes eigenes, tiefes Gemüt, da er nun den Faust zum mitleidsvollen, verständnisglühenden Anwalt jener Märtyrer macht, die in Wahrheit etwas erkannt, einen Funken des Himmelslichts auf die dunkle Erde gebracht, ihr Innerstes der Menge preisgegeben haben und dafür — gesteinigt wurden. „Gekreuzigt und verbrannt!“ Das Los aller Empörer und Ketzer, von Christus an bis zu Hus und Giordano Bruno und Savonarola. Wie Goethe in der Kirchengeschichte, diesem „Mischmasch von Irrtum und Gewalt“, schon beim Frankfurter Studium des wackeren Arnold, der so „fromm und fühlend“ die Apostaten beurteilte, es mit den Ketzern hielt, so ließ er damals seinen „Ewigen Juden“ sagen: „Es waren,

die den Vater auch gekannt — wo sind denn die? Eh, man hat sie verbrannt." Es ist wohl eine Anspielung auf den von seinen Glaubensgenossen verfehmten Spinoza, der ja in Goethes kirchengeschichtlicher Epopöe eine hervorragende Rolle spielen sollte.

Allen diesen Empörern schließt sich Faust, der nach höchster Wahrheit ringende Titane, nach dem Bekenntnisse seiner innersten Natur, an. Und damit verabschiedet er den aufdringlichen Schleicher, dem er schon übergenug von seinem Gefühl und Schauen offenbarte. Wagner, immer in Täuschung und Selbstverblendung befangen, hat sein seichtes Geschwatze mit dem tiefsinnigen Magus für eine gelehrte Besprechung gehalten und ist eifrig darauf bedacht, sie am nächsten Tage fortzusetzen; er möchte wieder „profitieren"; denn noch ist er nicht am Ziel seiner Wünsche und Studien, und in hochmütiger Einfalt bekennt der Streber, der es doch schon so herrlich weit gebracht hat: „Zwar weiß ich viel, doch möcht' ich alles wissen." Kein Ausspruch charakterisiert den eingebildeten Toren schärfer als dieses Schlußwort, keiner so den Gegensatz zu Faust. Das Menschlein verhält sich zu ihm, wie dieser, der Übermensch, zum Erdgeist. Auch Wagner hat seinen Rang in der großen Hierarchie des Weltalls, auch er gleicht nur dem Geist, den er begreift. Dem faustischen Genius, den er nicht begreifen kann, kommt er nicht näher. Das arme Köpfchen h o f f t noch, glaubt noch den Gipfel der Weisheit zu erklimmen, während doch der tiefblickende Forscher zu seinem herzverbrennenden Schmerz erkannt hat, daß wir nicht nur nicht alles, sondern gar nichts wissen können. Die heilige Einfalt, die an der Oberfläche der Dinge klebt, ist glücklich und zufrieden auf dieser Erde, sie glaubt ihre Schätze zu ergraben und bescheidet sich mit Regenwürmern; der Genius aber, der in ihre Tiefen dringt, steht hoffnungslos vor dem Nichts, er blickt nur in ein leeres Grab. Wird sich der Geistestitane vollends hineinstürzen oder daraus auferstehen zu neuem Glück und neuer Pein?

Es ist der Ostertag, den Wagner dem Faust zu feierlichem Spaziergang angekündigt hat. Im „Urfaust" war davon noch

keine Rede und auch das, was dem Zwiegespräch der beiden nunmehr in der „Tragödie“ unmittelbar folgt, der große Monolog des Faust in der Osternacht, fehlte dort noch völlig. Hier klaffte die „große Lücke“, die auch das „Fragment“ nur zum geringen Teile auszufüllen vermochte und die der Dichter erst in den Jahren 1798 bis 1801 schloß. Er war der Sage ganz und gar entfremdet, und wenn er sich auch ihr an der Hand des Pfitzerschen Volksbuches wieder zu nähern suchte, so wandelte er doch auf eigenen Spuren, als er die fehlenden Szenen schuf. Schon in der Form verkündet das Selbstgespräch des Faust nach Wagners Abgang etwas Neues. Der Knittelvers ist ganz verlassen. In vollen Akkorden rauschen — nur hier und dort durch unauffällige und sinngemäße Alexandriner unterbrochen — die Jamben einher, die zu den prächtigsten gehören, die der Dichter der Iphigenie und des Tasso geschaffen hat. Mit der größten Kunst ist der Monolog gegliedert, in tief durchdachter psychologischer Folge schreitet er fort und baut sich in mächtiger Steigerung auf. Mit sorgsamem Bedacht wird der musikalische Rhythmus der Rede abgeteilt, so daß er in Gestalt der Strophen, die den festlichen Charakter von Stanzen annehmen, anhebt, verweilt und wieder einsetzt. Es ist wie ein tiefes Ein- und Ausatmen der feierlich bewegten Menschenbrust, die sich hier nochmals ihrer letzten Gedanken entlädt. Faust knüpft an Wagners Gespräch, dessen pastoser Ton den Übergang zu der gehobenen Weise seines Monologes erleichterte, an die Erscheinung des Famulus, der ihn soeben verlassen hatte, seine Empfindungen an. Aber er spricht nicht wie von einem unmittelbar vorher erfahrenen Erlebnis, sondern gleichsam aus der Erinnerung an weit entlegene Zeiten. Der Dichter verrät den Abstand zwischen einst und jetzt, die große zeitliche Lücke, die seinen neuen Faust vom alten trennte, unwillkürlich selbst. Zweimal rückt der Sprecher des Monologs das Ereignis, um das sich seine Gedanken drehen, die Erscheinung des Erdgeistes, die doch nach dem Gang der Handlung erst vor kurzem aufgetaucht und verschwunden sein

mußte, in weite Fernen: „In jenem sel'gen Augenblicke," spricht Faust, und sodann: „Soll ich gehorchen jenem Drang?" Diese Anschauung der Dinge erklärt sich nicht etwa auf psychologischem Wege, durch eine träumerisch versonnene Selbstvergessenheit Fausts — obwohl dieser Zustand die wahre Tatsache geschickt und anmutig verschleiert —, sondern der Dichter selbst ist „jenen" Vorgängen entrückt, da er sie auch im folgenden als längst verschwundene Vergangenheit der Gegenwart entgegensetzt und Faust reden läßt: „Wenn Phantasie sich sonst ... so ist ein kleiner Raum ihr nun genug."

Diese zeitliche Verschiebung, der offensichtliche Widerspruch zwischen Altem und Neuem bringt uns auch den ehemaligen Plan Goethes in Erinnerung, wonach die Handlung ursprünglich anders verlaufen sollte, als es nun geschieht. Sie schloß sich zweifellos der alten Faustsage und auch den damaligen Empfindungen des Dichters in genauer Weise an: Faust sollte, seinem ausgesprochenen Drange folgend, „hinaus ins weite Land" eilen, den großen Genius des Lebens vor allem in seinem Element, der Natur, erfahren und nach der Weise und mit den Gefühlen Werthers von ihrer Macht bis zur Todessehnsucht überwältigt werden, bis zum Entschlusse, sein Selbst im unendlichen All zu vernichten und mit dem Gesamtgeist zu vermählen. Und hier, im Freien, wie in der Sage, sollte er auch den Teufel als Lebensretter, in Hundegestalt, erleben und beschwören.

Dieser ehemalige Plan leuchtet nicht nur aus der späten Szene „Wald und Höhle" und aus dem alten Auftritt „Trüber Tag, Feld", sondern auch noch, wie wir schon wissen, aus dem Osternachtsmonologe hervor, gleich der Urschrift aus einem Palimpseste. Das Selbstmordmotiv gehört sicherlich schon dem Urfaust an, der „mit dem Werther enstand", aber es erfuhr im Wandel der Zeit und des Dichters eine ganz andere Wendung und Lösung. Nunmehr, in der „Tragödie", betrachtet Faust den Erdgeist mit ganz anderen Augen und Gefühlen. „Die Fülle

der Gesichte", sein „schönstes Glück", das er früher empfand, sind ihm mit der Entfernung entschwunden, er erinnert sich nur einer „Verzweiflung", die ihm „die Sinne schon zerstören wollte". Und für die Befreiung von dieser furchtbaren Gefahr dankt er nun im stillen dem ärmlichen Erdensohne Wagner, den er ehemals ob der Störung verwünscht hatte. Wo ist der Titane geblieben, der den Erdgeist suchte? Wo der Mann, der sich weder vor Hölle noch Teufel fürchtete?

In diesem neuen Faust, den ehemals alle Hochgefühle der Kraft und des Selbstbewußtseins schwellten, lebt nur noch eine Empfindung: die der Vernichtung. Die riesengroße Erscheinung hat ihn in den Staub geworfen, erniedrigt, zum „Zwerg" gemacht. Er erinnert sich ihrer nur noch wie eines glänzenden Traumes, worin sich sein tiefstes Erlebnis aufgelöst und verflüchtigt hat. So undeutlich und ferne nur, daß der Geist des Makrokosmos und der Erdgeist, die er doch früher so unwillig unterscheiden mußte, in Eins zusammenfließen. Der himmlische „Spiegel ewiger Wahrheit", in dem er sich so flüchtig nur beschaute und genoß, ist nicht mehr zu trennen von dem anderen, irdischeren Genius, zu dem er sich eine kurze Weile erhoben hatte. „Selig" war jener Augenblick, „mehr als Cherub" dünkte sich der zu lichten Höhen emporgetragene Erdensohn. „Götterleben" genoß er ahnungsvoll, indem sich seine befreite Kraft in die Adern der Natur ergoß und seinen Schaffensdrang mit dem ihrigen vermählte. Das „Ebenbild der Gottheit" vereinigt sich mit dem Rivalen des Erdgeistes, dem er sich gleich fühlte.

Man sieht, wie Goethe nicht nur die Zeit, sondern auch seine Gestalten und Erscheinungen verschoben hat. Alles ist nun nach dem Himmel orientiert, nach dem „Prologe", der diese Richtung schon vorgezeichnet hatte und den Erdgeist als fortwirkende Macht nicht mehr gelten ließ. Er ist nur noch eine abgeblaßte Erinnerung, das längst verschwundene Bild des Erhabenen, vor dem sich Faust zugleich als groß und klein, als Riese und Zwerg empfunden hatte. Diese Erhabenheit ist für immer dahin. Faust

ist von dem grausamen Geist ins ungewisse Menschenlos zurückgestoßen. Der Übermensch ist zum Menschen geworden — ganz wie es der „Prolog" erheischte und wie es im Sinne des Herrn lag, der es nicht mit himmelstürmenden Titanen, sondern mit irrenden Erdenbürgern zu tun haben wollte. Man erkennt aus der Klage des Faust über das entschwundene Glück noch das Bestreben des Dichters, zwischen einst und jetzt zu vermitteln, von dem Adepten des Erdgeistes zu dem Menschenkind die Brücke zu schlagen, aber es ist eben nur eine Klage, eine elegische Betrachtung eines früheren, kraftvollen und naiven Zustandes, die sich in lyrischen, sentenziösen und sentimentalischen Tönen ergeht. Der rückwärtsblickende Faust, d. h. sein Dichter, wandelt seine ehemaligen Erlebnisse gewissermaßen als Thema seines Monologes ab: zuerst die Erdgeistszene, dann die Eingangspartie.

Noch scheint er zwischen Tatentrieb, „jenem" Drang nach dem geschäftigen Geiste, und Resignation zu schwanken, aber im Grunde ist er mürb und müde und fragt ängstlich wie ein Schüler, wer ihn nun lehren, was er meiden solle. Er erhebt sich nicht mehr kraftvoll über das Leben, sondern er fürchtet es: in seiner Unreinheit und Trägheit, in seiner Neigung, dem Geistigen den Schmutz des Stofflichen beizumischen und die sprudelnde Quelle lebendigen Gefühles im Sande des Erdentreibens versickern zu lassen. Taten und Leiden gelten diesem Faust, der sich früher mit allen Kräften an den Welt- und Tatengenius drängte, gleich. Sie hemmen beide in ihrer Verworrenheit den Höhenflug seiner lauteren Seele. Er spricht als braver Knecht des Herrn. „Sonst" hatte sich seine Phantasie — nach den Worten des Prometheus und Swedenborgs — das Dasein zur Ewigkeit erweitert, „nun" aber ist sie zahm geworden und beschränkt es auf einen winzigen Raum, auf einen Erdenwinkel, in den sich der schiffbrüchige Weltumsegler zurückgezogen hat.

Wie kommt dieser Faust, der den Erdgeist in Lebensfluten und Tatensturm doch erst erleben sollte, dazu, jetzt schon wie ein Erfahrener zu reden, als ob auch für ihn schon „Glück auf Glück im Zeitenstrudel gescheitert" sei? Die Antwort kann uns nur der

Dichter selbst erteilen, der Goethe, der einst als Jüngling mit tausend Masten auf dem kühnen Schiff seiner titanischen Poesie ins Meer des unendlichen Weltalls hinausfuhr und nun als geprüfter Mann sein stilles Fahrzeug in den kleinen Hafen der Beschaulichkeit zurücklenkt. Der neue Faust ist, wie sein Schöpfer, nicht mehr die brausende Individualität, sondern der typische Mensch, der Vertreter seiner Gattung. Ihn, den ehemals weder Skrupel noch Zweifel plagten, quält nun das Gespenst der Sorge. Sie ist es recht eigentlich, die dem Menschen das Siegel des Menschlichen aufdrückt, die ihn ebensoweit vom Tiere wie von den Göttern entfernt. Sie erfüllt den neuen Faust und erneuert ihm — in ihrer Weise — den alten Schmerz, daß er den Himmlischen nicht gleiche. Der ständige Begleiter des Lebens, macht dieser Dämon es dem Menschen zur Last und drückt ihn nieder in den Staub, vergällt ihm jeglichen Genuß, erweckt die Furcht vor allem Kommenden und das Bangen um alles schon Errungene. Die Sorge ist es, die Faust die Sehnsucht nach Befreiung von der Qual des Lebens eingibt, die ihn den Mächten in die Arme führt, von denen er Erlösung oder Betäubung seiner geheimen Schmerzen erhofft.

Es ist ein tief menschlicher Zug Goethes und einer seiner genialsten Gedanken, diesen schattenhaften Quälgeist des Lebens hier in die Tragödie einzuführen und ihn dann noch zweimal darin erscheinen zu lassen — zuletzt in sichtbarer Gestalt. Die Sorge treibt den Faust nicht nur dem Tode, sondern später auch dem Teufel entgegen. Kurz vor dem Pakt mit ihm befällt der Gedanke an sie den Faust. Im Entsetzen vor ihr, vor den fratzenerfüllten Tagen, den angstvollen Nächten und wilden Träumen, die sie ihm bereiten könnte, verflucht er sein Dasein und weiht sich dann der Hölle. Mephistopheles als Erlöser von der Sorge, als Retter in ein sorgenfreies Leben — so hat Goethe nun das ursprüngliche Selbstmordmotiv vom Titanischen ins Menschliche gewendet. Und die tiefste von allen diesen Inspirationen: die Sorge auch ist es, die den Magus Faust, der den überirdischen Gewalten verfallen ist, auch wieder ins Menschentum zurückführt.

Im Gefolge himmlischer Mächte, die den Armen schuldig werden ließen, überschleicht sie ihn mit ihrer Pein. Faust muß erst wieder irren, freveln, sündigen und — sorgen, damit er, wieder Mensch geworden, in Wahrheit erlöst werden kann. So ist es die Sorge, die, ein anderer Psychopompos, die Seele des Menschen von der irdischen Hölle, zu der sie ihn „bereiten" zu können meint, an die Himmelspforten geleitet. Auch sie ist ein Teil der Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft.

Wie Hamlet in seinem großen Monologe, so steht auch Faust in seinem Selbstgespräche vor der letzten aller Lebensfragen: Sein oder Nichtsein. Aber er entscheidet sie anders als der fürstliche Philosoph. Den Dänen schreckt ein Dasein nach dem Tode, das dem sorgenvollen Leben gleichen könnte, von der dunklen Pforte zurück. Faust aber erwartet sich ein höheres, reineres, leichteres — ein Götterleben. Was ihm der Erdgeist hier versagt hat, glaubt er dort zu erringen. Der Tod soll ihm das gewähren, was ihm das Leben verweigerte: die Befreiung von diesem Dasein im Staube, die Erhöhung zu den schaffenden Geistern des Weltalls. Nochmals mustert er, wie im Eingang des Dramas, seine trostlose Umgebung, seine Mottenwelt. Auch er steht, ein anderer Hamlet, in einem Friedhof, auf einer Schädelstätte. Aus jedem Buche tönt ihm das unselige Geschick der Menschen entgegen, der grinsende Totenkopf verhöhnt ihr vergebliches Bestreben, die Instrumente spotten über ihre Hoffnung, die spröde, hehre Göttin, die Natur, enthüllen zu können. Alles eitel, nutzlos, zwecklos! Nichts sollte der Vergangenheit, nichts der Zukunft dienen — der Augenblick allein sei König, er nur Beherrscher des Genusses und Lenker der Kraft!

Faust hat bereits jedes menschliche Ideal, alle irdische Hoffnung und Sorge verabschiedet. Er steht schon mit einem Fuß im Grabe, jenseits von Furcht und Bedenken. Ihm winkt ein Strahl aus einer helleren Welt, in der alle diese dunkeln Schatten verschwinden. Werther-Erinnerungen tauchen auf, Gefühle und Gesichte, die den Lebensmüden an der Schwelle des Todes be-

grüßen. In wunderbaren, stets sich steigernden Bildern erhöht und verdichtet sich die Sehnsucht nach dem Nicht- und Anderssein zum Willen, dann zum Entschluß. Milde zuerst, wie Mondschein im Walde, lockt den müden Wandrer das Gefäß mit dem Schlummersaft. Noch weilt er in seinem Anblick. Ein Gefühl von Andacht und Verehrung ergreift ihn vor dem tödlichen Elixier, das er dereinst gebraut hat. Es ist sein einziges Kunstwerk, sein Meisterstück; denn es allein führt ihn an das Ziel seiner heißen Wünsche. Indem er die Phiole erfaßt, beruhigt sich sein schmerzliches Streben, besänftigen sich die Wogen seines Geistes. Es ist eine herrliche Anschauung seines Inneren, wenn er die aus dem Endlichen ins Unendliche eilenden Gedanken einem Flutstrom vergleicht, der dem weiten Meere zudrängt, an dessen Horizont er neue, unbekannte Ufer aufleuchten sieht. Seine Tatkraft schwillt, sein Wille hebt sich und trägt ihn empor, über alles Irdische hinweg, zu Himmelshöhen. Der „Wurm" wird wieder zum Göttergenossen.

Für diesen Flug und Aufschwung reichen natürliche Bilder nicht mehr hin: der Feuerwagen des Elias, der auch den Miltonschen Jesus trug, empfängt ihn. Sein Entschluß steht fest. Er ist bereit zum letzten Schritte, zur Tat, die alle Menschenschwäche tilgen, deren mannhafter Wert jeden Unterschied zwischen ihm und den Überirdischen, die ihn einst verschmähten, auslöschen soll. Der Titane regt sich nochmals in ihm, der — in gigantischen Vorstellungen — die Pforten der düsteren Höhle aufreißen will, die menschliche Furcht und Einbildung mit allen Schrecknissen eines Verdammungsortes umkleiden. Ihn beirren diese Ängste nicht mehr. Ob ihn das All oder das Nichts erwartet — der Zweifel Hamlets, daß nach dem Schlaf noch neue Qualen kommen möchten — es dünkt ihm, dem Heiteren und Gelassenen, gleich. Er holt die kristallene Schale herab, entkleidet sie ihrer Hülle und gießt den giftigen Trank hinein. Nochmals verweilt er in wehmütigen Betrachtungen, indem er die Bilder, womit sie geziert ist, beschaut. Es sind Jugenderinnerungen, die ihn beschleichen.

Dann setzt er den Becher an die Lippen, um den letzten Trunk dem Morgen zuzubringen. Hier berührt sich die neue Dichtung wieder mit der alten, der Magus des ersten Monologes mit dem Menschen des zweiten. Das mystische Morgenrot des „Weisen" taucht wieder empor, worin der Schüler, der Adept die glühende Brust zu seiner Heilung baden sollte. Aber der Dichter gibt diesem Frühlicht eine andere Bedeutung. Es verkündet jetzt den Ostertag.

In der elegischen Abschiedsdithyrambe des Faust schwang ein Unterton mit. In die Fuge mit ihrer Himmelsehnsucht, in das immer wieder aufgenommene Thema: „den Göttern gleich ich nicht!" mischte sich eine leise Melodie, welche nach der Erde drängte. Das Verlangen nach ruhigem Glück und sorgenlosem Genuß, sodann nach kraftvoller Nutzung des Augenblicks, zuletzt das Haften an teueren Erinnerungen ziehen den aufwärts Wandernden immer wieder hinab. Diesen idyllischen und pietätreichen Gefühlen schallen die Osterglocken und der Chorgesang der Engel und der Jünger entgegen. Der Herr des Prologs erinnert sich seines bedrängten Knechtes Faust und sendet ihm seine Boten. Das Mysterium wird von himmlischen Kräften, ja in christlichem Sinne geleitet. Menschliche und fromme Empfindungen beseelen nunmehr den Faust, der ehemals so frech und gottlos sprach. Der heidnische Stürmer und Dränger ist sanft geworden und neigt sein früher so verstocktes Herz der himmlischen Stimme. Der Gedanke an Selbstbefreiung und Vernichtung verschwindet vor der Macht der heiligen Botschaft, die eine Erlösung kraft höheren Rechtes verheißt.

„Christ ist erstanden!" erschallt es draußen. Es ist die mittelalterliche, von Luther bearbeitete Ostersequenz, die Goethe hier in eigener, erneuter Gestalt als Chor der Engel, Weiber und Jünger ertönen läßt, die ehrwürdigen Responsorien der katholischen Kirche, die die Gemeinde in der Nacht auf die Intonation des Priesters vor ihrem Rundgang um das Gotteshaus sang und deren archaistische, gleitende Reime nur eine Nachwelt be-

spötteln konnte, die ihren geschichtlichen Charakter nicht mehr verstand. Am zweiten Ostertag 1798 sind sie vom Dichter verfaßt worden, der soeben Grauns Oratorium „Tod Jesu" gehört hatte, und zehn Jahre später gingen sie, wieder um die Osterzeit, als Vorläufer der Tragödie gesondert in die Welt. Der „Glockenklang" läutete die erhabenste Dichtung der Deutschen, ihr tiefstes Mysterium, ein. Den sterblichen Menschen wird das Glück der Befreiung von Tod und Erbsünde, die Auferstehung aus dem Staube und der Erdennot — die Grundlehre des Christentums — verkündet.

Auch Faust, dem „Wurme", der sich qualvoll am Boden windet, tönt der Chorus trostreich ins Ohr, und aufhorchend folgt er seinem hohen Sinne, womit dereinst, in der heiligsten der Nächte, ein neuer Bund, die Gemeinschaft der Christen, besiegelt wurde. Seine feierlichsten Erinnerungen erwachen, und seinen tieferregten Gedanken antwortet, sie fortspinnend, der Gesang der Frauen, die den Erlöser bestatteten, und der Engel, die die Untröstlichen trösteten. Der evangelische Vorgang, der sich enge der Erzählung des Lukas und Johannes anschmiegt, wird ganz zur Gegenwart, zum mystischen Wunder. Faust steht erschüttert. Noch gebärdet er sich als den harten, verstockten, unseligen Zweifler, noch meint er, der Ungläubige, sein Herz dem Eindruck der wunderbaren, frohen Botschaft verschließen zu können, die sein Ohr vernahm; aber schon ist er überwältigt. Die Verkündigung des Evangeliums der göttlichen Liebe aus Engels- und Frauenmunde greift an die zartesten Saiten seines Gemüts und läßt sie in geheimnisvoller Harmonie erklingen: die Erinnerungen an seine fromme Kindheit erwachen, da die Kirchenglocken noch religiöse Gefühle in ihm auslösten, und der christliche Auferstehungsglaube ihm noch mit dem holden Glück der Frühlingsahnung, mit der beseligenden Hoffnung auf das Erwachen der Schöpfung und aller Kreatur in eins zusammenfloß. Er glaubte sich schon gegen jeden Ansturm weicher Gefühle gefestet, nun ist er wieder ein Mensch geworden wie die

andern, empfänglich für Himmelstöne und durch sie im Innersten ergriffen und gerührt. „Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!“ Auch diesen Empfindungen antworten die Chöre. Die Jünger beklagen noch das Leid der Armen, die, dürstend nach Heil, von dem zur Schöpferfreude erhobenen Meister an der Erde Brust zurückgelassen wurden, während der Schlußgesang der Engel ihnen den Trost der Erlösung, die ewige Nähe des Heilands verbürgt. Es ist die christliche Einkleidung der Vorstellungen und Gefühle, die einst den titanischen Magus zum Makrokosmos und Erdgeist hinanzogen.

Vor dem Tor

Das freie Glück der Frühlingsfeier, das Faust in seiner Jugend so gläubig genossen, soll er nochmals erleben — in einer Szene, die nichts mehr mit dem Plan der alten Dichtung zu schaffen haben konnte. Der Adept des Erdgeistes sehnte sich wohl nach einer magischen Vereinigung mit der Natur, aber nicht nach deren festlicher Betrachtung, die von dem christlichen Ostergedanken eingegeben und beherrscht wird. Es ist der Goethe der Jahre 1797 und 1798, der Dichter von „Hermann und Dorothea“, der die typischen Gestalten dieser mit dem Sonnenauge des reifen Künstlers erschauten, in sich vollendeten kleinen Welt erfunden und gebildet hat, diese Naturformen des Menschenlebens, deren Erkenntnis und Bewältigung nur dem erfahrenen Manne und Meister möglich war und gelingen konnte. Nach langer Abwesenheit hatte der Dichter auf geraume Zeit wieder die Heimat besucht und auf den Stätten seiner Jugend geweilt. Der Fünfzigjährige betrachtete sie mit ganz anderen Augen als in den naiven Jahren seines „Urfaust“. „Sentimentalität“ nannte er — in jenem Briefe an Schiller — seine neue, ihn selbst zunächst noch befremdende Anschauungsweise, „symbolisch“ die Fälle, die ihm aufstießen. Sie schlossen, so erklärte der nachdenkliche Beschauer, „eine gewisse Totalität

in sich". Sie erschienen ihm repräsentativ, einer stand für viele, die Individuen wurden zu Typen. So war es mit dem Faust gegangen, als er ihm, dem „guten Menschen", dem Vertreter seiner Gattung, den Himmel des „Prologs" eröffnete, und so ging es mit den Gestalten, womit er nunmehr dessen irdische Welt aufs neue bevölkerte. Ein paar poetische Stoffe hatte er in „seinem Herzen" aus der Heimat in den Saalegrund mitgebracht und hier in der lyrischen Stimmung des folgenden Jahres ausgesponnen. Es war die Osterpartie.

Die Szenen „Vor dem Tor" sind erlebt, wie so viele andere der Dichtung, sie spielen vor den altersgrauen Toren Frankfurts, der Vaterstadt, die Goethe mit gefühlvoller Rückschau wieder in Herz und Sinn aufgenommen hatte. „Spaziergänger aller Art", jeglicher Gattung, fluten aus der Pforte, so, wie sie der junge und alternde Dichter — zuletzt von der mütterlichen Wohnung gegenüber dem Katharinentore aus — unzählige Male beobachtet hatte. Die Stadt, die sie verlassen, gleicht dem ehrwürdigen Frankfurt mit seinen Giebeldächern und engen Straßen; die Landschaft, die sie aufsuchen, mit Fluß und Feld und Gärten, wie fernerhin mit ihren sanften Hügelwellen, den gesegneten Gebreiten des Maines; die Ziele, denen die friedlichen Wanderer zustreben, erinnern leise an die nachbarlichen Zufluchtsorte: das Rödelheimer Jägerhaus, den Sachsenhauser Mühlberg, den Wasserhof bei Oberrad. Auch in den Menschen spiegelt sich das Angesicht der heimatlichen Stadt, der sie entsprossen sind, der Geist ihres Lebens: die fröhliche, muntere, mitteilsame Art des fränkischen Volkes überbrückt auch im Festgewühle nicht völlig den Unterschied und Gegensatz der Stände und Kasten. Handwerk und Gewerbe noch in drückende Fesseln geschlagen, drücken dem Bürger ihr zünftiges Siegel auf und scheiden ihn strenge vom Wehr- und Lehrstande oder stolz von fahrenden Leuten oder gar vom Bettler. Und diese Soldaten, Studenten, Mädchen und Mägde — alle tragen wieder unter sich ihr eigenes Antlitz, sprechen die Sprache ihres Berufes und

Kreises. Sie gehören einer umgrenzten Zeit, dem finsteren Mittelalter — oder dem helleren achtzehnten Jahrhundert? — nur äußerlich an, gewissermaßen nur in ihren Trachten. Ihr Wesen ist unvergänglich, ewig; „denn sie sind".

Sie leben, wie des großen Urkünstlers Prometheus Geschöpfe, für alle Zeiten ein typisches Dasein. So, wie sie, tummelt sich das Volk noch heute an Sonn- und Feiertagen. Unentschlossen werden die Handwerksburschen in der Muße des Stilleliegens immer fragen, wohin sie ihre Schritte lenken sollen, wo es das beste Bier, die schönsten Mädchen und die besten Händel gäbe. Immer wird sich das Lebensinteresse feiernder Mägde um den zarten Punkt der Liebe drehen, und immerfort die Eine um ihr Glück von der eifersüchtigen Andern beneidet werden. Stets wird es in deutschen Landen Studiosen von jener derben Art geben, die an kräftigem Bier und beizendem Toback und flotten Dirnen, die am Samstag so handfest scheuern, wie sie am Sonntag zärtlich tun, mehr Geschmack finden als an niedlichen, sittsamen Nachbarstöchtern, und nimmer werden diese ihn begreifen. Und die Bürger! Wird nicht ihr ständiges Thema die Obrigkeit, ihre ewige Sorge die Steuerlast sein? Werden sie nicht den Bettler und Leiersmann überhören, während sie ihre eigene Litanei heruntersingen und unentwegt von fernen Kriegen kannegießern, so wohlgeborgen und so weit vom Schuß? Was kümmert sie das fremde Durcheinander, wenn's nur zu Hause friedlich bleibt! Und wie die Furcht wird auch der Aberglaube dieser Leute in allen Zeiten der gleiche sein, ihre Töchter werden sich bei alten Vetteln und Sybillen in den Zaubernächten geheimerweise über ihre stillen Wünsche Rats erholen; denn immer will die Welt betrogen sein und das von anderen hören, was sie selbst begehrt, wie die jungen Mädchen ihre Liebsten zu sehen bekommen, nach denen ihr Herz verlangt, die Eine den Ihrigen so soldatenhaft, in so verwegener Gesellschaft, wie es die kühnen Krieger sind, die soeben einhermarschieren. Vielleicht ist der Gesuchte darunter; denn sie gehen nicht bloß

auf die Eroberung von hohen Burgen, sondern auch von Mädchen aus, die zwar spröde tun und sich spreizen, aber im stillen doch gewonnen sein wollen. Damals, wie heute und immer! So herrscht allüberall die Lebenslust, und der Trieb der Gattung regiert die sinnenfreudige Welt.

Unter dieses lenzfrohe Volk mischt sich Faust mit seinem strebsamen Jünger. Auch der geistige Mensch, den die Erde wieder gewonnen hat, ist ganz erfüllt von der Macht des Frühlings. Von seiner intellektuellen Höhe aus betrachtet er — auch räumlich auf einem Aussichtspunkte angelangt — das vor ihm liegende Bild. In breiten, schäumenden Fluten, wie ein schwellender Strom im Lenze, bricht die Gewalt seiner Gedanken aus der von Todesqual befreiten Brust, die sich in tiefen Atemzügen hebt und senkt und nur bei lebhafterer Rede, der dann ein schnellfüßiger Rhythmus entspricht, rascher sich bewegt. In Fausts Schilderung des Treibens, das sich seinem Auge darbietet, belebt sich die Szene, und die Handlung schreitet im Reflex dieser Wandelbilder fort — es ist das alte, dramatische Kunstmittel der Teichoskopie, der Turmschau, das Goethe hier in geistvollster Weise erneut, wie er es späterhin in der Lynceuspartie so herrlich verwertet hat.

Der Dichter ist wieder einmal ganz eins geworden mit seinem Helden, aus dem die Natur in ihrer höchsten Vergeistigung spricht. So, wie er, sah Goethe das ewig Werdende mit seinem Künstlerauge. Wie Faust erblickte er überall „Bildung und Streben", den unersättlichen Formtrieb der Schöpfung; auch für ihn duldete die Sonne kein Weißes und belebte alles mit Farben, die er nicht als tote Bestandteile fassen konnte, sondern sich als Taten und Leiden des Lichtes vermenschlichte. Aus Faust spricht die Gott-Natur, er erfreut sich, ein echter Göttersohn, der wahre Liebling des Herrn, der lebendig reichen Schöne. Das geistige Werden, in der sichtbaren Natur verkörpert, hat ihn im Tiefsten ergriffen. Der Auferstehungsgedanke beherrscht ihn völlig. Es ist sein eigenster Trieb, sein unmittel-

barstes Gefühl, das ihm den Osterhymnus, den er hier singt, auf die Lippen hebt. Die Menschen unterscheiden sich ihm nicht mehr von den anderen Geschöpfen der großen und gütigen Mutter. Sie sind, wie Strom und Bäche, von Wintersnacht befreit. In ihnen blüht, wie auf den fernen Bergespfaden und in den weiten Tälern, Hoffnungsglück, sie alle sind ans Licht gebracht und auferstanden. Mit der Freude des Wiedergeborenen zeigt der Tiefbewegte seinem Begleiter die besonnte Landschaft und die bunte Menge, wendet sich nach der Stadt zurück, aus der sie hervorströmt, blickt auf Straßen und Fluß, die sie bevölkert, und lauscht in freudigem Verständnis dem Getümmel, das von dem nahen Dorf zu ihm herüberdringt.

Der säuerliche Adlatus aber hat sich gar nicht verändert, in ihm ist es, trotz aller Werdelust, die ihn umdrängt, ganz wie bei den andern Bürgerphilistern „beim Alten" geblieben. Er sieht nach wie vor nur auf Ehre und Gewinn, er wärmt und erquickt sich nicht an Gottes neugeborenem Lichte, sondern nur an der Sonne des Ruhmes und der Weisheit seines hohen Gefährten, die auf ihn zurückstrahlt. Fausts tiefe Menschlichkeit, die heute mit dem beglückten Volke aufjauchzen, sich mit ihm verbrüdern möchte, läßt ihn gänzlich kühl. Ist er nicht ein hochgelahrter Mann? So wenig er allein, des Naturgenusses wegen, spazieren gehen würde, so wenig würfe er sich weg an das rohe, ungebildete Volk, dessen Freuden ihm nicht, wie seinem Meister, himmlisch, sondern diabolisch dünken, und dessen sogenannter Gesang, der doch keine „Deklamation", keine „Kunst" ist, aus der gleichen Hölle stammen.

Das Volk aber, das die beiden Wandrer jetzt unter der Linde treffen, die Bauern jenes Dorfes, sie kümmern sich um magistrale und philiströse Bedenklichkeiten nicht im mindesten. Im Gegenteil! hier geht es bei Gesang und Tanz hoch her, hier schäumt die Lebenslust und der Werdedrang über alles Maß und Ziel, das die hochwohllöbliche und ehrenfeste Sittsamkeit der jauchzenden Menge verordnen und setzen möchte. Ihr Treiben wird durch

das Lied illustriert, das da erschallt und das den keuschen Ohren des Famulus wahrlich wie Teufelsgesang erklingen muß. Es ist das Lied, das in „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung" (IV, 13) die leichtherzige und leichtgeschürzte Philine mit dem alten Harfner singt, das Duo zwischen Schäferin und Schäfer, das der Dichter, obwohl es damals (also spätestens im Jahre 1783) schon fertig vorlag, seinen Lesern nicht verraten wollte, weil es „nichts weniger als ehrbar" sei. In der Tat entspricht es nicht der offiziellen Moral, wenn, wie es nun unter der Dorflinde geschieht, von einem tanzenden gestikulierenden Paare in launigen Pfiffen, geschickten Wendungen und artigen Gebärden — so trug Philine ihre Partie vor — die zweideutige Ballade von der allmählichen Verführung und dem schließlichen Fall der ländlichen Schönen „mit ihrem drolligen und rollenden Refrain" gesungen und dargestellt wird. Die Bauern jedoch finden dieses Spiel nicht nur nicht anstößig, sondern sogar sehr ergötzlich und selbstverständlich: es gehört zur Osterfeier, wie sie dieselbe meinen.

Und auch Faust, dem heute nichts Menschliches fremd ist, findet nichts Arges dabei. Er verweilt gelassen im Volksgedränge, das ihn umwogt. Wie ein Patriarch und Vater steht er unter den schlichten Leuten. Ein alter Bauer naht sich ihm mit gefülltem Kruge, begrüßt freudig das Erscheinen des Hochgelehrten und bietet ihm den Willkomm unter Glück- und Segenswünschen, die Faust mit dankbarer Würde erwidert. Und nun preist der Alte, indes das Volk sich im Kreise umher sammelt, die hohen Verdienste des Verehrten, der als junger Mann schon seinem Vater, dem bewährten Arzte, aufopferungsvoll geholfen, die Pestseuche zu bekämpfen. In seine frommen Schlußworte stimmt die Menge mit lautem Heilrufe ein. Und Faust, der Gefeierte, antwortet gottesfürchtig und demütig in der Sprache des Alten, indem er das begeisterte Volk auf den himmlischen Meister und Helfer verweist.

Verwundert blicken wir auf das schöne Bild, das uns anmutet wie eine der ewig gültigen Menschheitsszenen in Goethes deutscher Epopöe: der ehrwürdige und gepriesene Faust den feierlich

gestimmten Landleuten die Allmacht des Herrn rühmend, unter der Dorflinde, von der es soeben noch von leidenschaftlicher Weltlust erscholl. Eine Gestalt wie der friedliche Richter in „Hermann und Dorothea". Ist dieser Gottesmann, den die Menge auf Händen trägt, noch der Verächter des Überirdischen, den weder Skrupel noch Zweifel plagten, der Freigeist, der sich weder vor Hölle noch Teufel fürchtete? Dieser Menschenfreund, dem man wie einem Abgott huldigt, noch der Einsame, der Ehr' und Herrlichkeit der Welt vermißte? Ein ganz anderer Faust als der früher so verwegene Magus stellt sich uns jetzt dar. Und immer tiefer, reicher, seelenvoller zeigt sich uns das Gemüt des Verwandelten, seitdem die Liebe Gottes ihn ergriffen hat und das Auge des Herrn auf ihm ruht. Der Osterfriede und die Liebe zu aller Kreatur weiten ihm so mächtig die Brust, daß er sie selbst dem ärmlichsten von allen Erdensöhnen, der da so kümmerlich und trocken neben ihm herschleicht, öffnen muß.

Der Famulus, mit dem er der nächsten Anhöhe zustrebt und dann auf einem Steine rastet, ist ganz erfüllt von der Ovation, die man seinem Meister, dem „großen Mann", soeben bereitet hat. Er strotzt von weltlicher Eitelkeit, in die sich auch eine Dosis Neid mischt; denn auch diese Schattierung gehört zum Bilde des Strebers. In der feierlichen Ehrung sieht er nur das Äußerliche: den Glanz und den „Vorteil". Seine Vorstellung von der Erhöhung seines Meisters versteigt sich trotz seiner Phantasielosigkeit ins Ungemessene und überschreitet die Grenzen schmeichlerischer Devotion, indem er die Huldigung der herandrängenden Bauern mit einer Prozession vergleicht und an die Verehrung des Allerheiligsten streifen sieht. Was die „rohen" Landleute in aller Weltlust innehalten läßt, das religiöse Gefühl der Ehrfurcht, das kennt der Speichellecker, der servile Knecht der Ehrbarkeit, nicht.

Faust dagegen versinkt um so tiefer in sein Inneres. Die Worte des Alten haben ihn auf das schmerzlichste erregt. Die ehrliche Huldigung der Menge empfindet er wie Hohn. Er weiß, wie es mit menschlichem Wissen, Verdienst und Ruhm beschaffen

ist! Hat ihm nicht das glühende Gefühl, daß wir nichts wissen können, das Herz verbrannt, die erniedrigende Empfindung menschlicher Ohnmacht nicht das Gift in die Hand gedrückt, die einzige Arzenei, die er verehrte? Und nun wagt man es, die „frechen Mörder", ihn und seinen Vater, gar zu preisen, sie, die mit ihren infernalischen Medikamenten weit mehr Opfer forderten als die von ihnen bekämpfte Pest! Wieder beschleichen ihn, wie in der heiligen Nacht, so jetzt auf dem Steine, wo er dereinst, in jener fürchterlichen Zeit der wütenden Seuche so oft, in Gedanken verloren, gesessen hatte, Jugenderinnerungen; aber sie sind nun bitter und schal geworden. Damals war er noch fromm und gläubig, konnte noch hoffen und vertrauen, daß Gott seine tränenvollen Seufzer, sein händeringendes Gebet um Abwendung des Unheils erhören würde, jetzt ist ihm, dem gereiften Manne, dieser kindische Glaube entschwunden.

Einen raschen, flüchtigen, aber blitzhaft erhellenden Lichtstrahl läßt der Dichter hier bedeutsam in die dunkle Seele und Vergangenheit seines Helden fallen. Es ist, als ob ihm selbst, an dieser heimatlichen Ruhestätte des Faust, eine umdüsterte Zeit seiner Jugend aufstiege: die mystisch-gläubige Epoche seiner kabbalistischen und alchimistischen Studien, seiner theosophischen Naturanschauung, das geheimnisvolle Suchen nach dem Allheilmittel, das seine eigene, schwere Krankheit bannen sollte. Schwankende Gestalten steigen aus dem Dunst und Nebel dieser Erinnerungen an das Elternhaus, wo er dereinst mit der frommen und eifrigen Freundin in der schwarzen Küche hantierte. Aber sie verdichten sich in dem brauenden Poetengemüt, das einer Anlehnung an die objektiven Erscheinungen der Faustsage und Geschichte bedurfte, zu einer anderen, zu einer männlichen Figur: zum Vater seines Faust. Sie ist frei erfunden; denn das Volksbuch erwähnt ihn nur als einen Bauern, Pfitzer erinnerte nur an Fausts eigene „Praxin der Artzney-Kunst", und erst Nostradamus oder Paracelsus, dessen Vater, wie er selber, Arzt war, mochte das Motiv dazu geliehen haben, da auch er diesen Beruf verachtete

und seine Zunftgenossen als Betrüger und Kurpfuscher brandmarkte. Aber flossen nicht, wenn auch nur in schattenhaftester Weise, eigene Erlebnisse und Reminiszenzen in den Schmelztiegel, als Goethe an diesem neuen Geschöpfe kochte und sann? Die Väter kommen bei ihm nicht glimpflich davon, weder in der lauteren Poesie seines „Hermann“ noch in der mit Wahrheit gesättigten Dichtung seiner Lebensbeschreibung. Stets zwar sind sie ehrliche, ernste, brave Leute, aber es sind Pedanten, etwas enge und auf einen gewissen Horizont beschränkte Rechthaber, um deren Stirne die Natur ein zähes Band legte. Auch Fausts Vater ist ein redlicher Haushalter, auch er verwaltet seine Kunst nach besten Kräften. Aber ist „seine“ Weise dem tiefen Schaffen der heiligen Natur gewachsen, vermag er trotz seiner Grübelei, seiner grillenhaften Mühe, ihr unergründliches Reich zu ergründen?

Er ist ein „dunkler Ehrenmann“. Das Wort hat in deutschen Landen Flügel, aber auch eine falsche Farbe und Note erhalten. So, wie man es zu deuten pflegt und auf die Person bezieht, auf die es gemünzt ward, trifft es diese nicht; denn weder den Charakter noch den Ruf des alten Arztes, weder seine Ehrenhaftigkeit noch sein Ansehen verdunkelt ein Schatten. Ist doch im Gegenteil der „redlich“ Gesinnte von seiner Gemeinde aufs höchste geehrt und bewundert. Wohl aber erscheint dem Sohne, der ins Helle strebt, die Tätigkeit und Weltanschauung des alten Alchimisten dunkel. Mit bitterem Spott beleuchtet er das verworrene, törichte Treiben, den finsteren Wahn jener Heilkünstler. Dunkel, wie die Küche der Adepten, blieb auch das Gebaren der Köche, die die Panazee bereiteten, und ihre Sprache. Wenn sie das rote Quecksilberoxyd mit Salmiak vermischten, dann das neue Gebilde zuerst mäßig erwärmten, hierauf in einer zwiefachen Retorte erhitzten, bis sich das kristallisierte Sublimat in Irisfarben zeigte, so erschien den Mysten dieser chemische Vorgang wie ein übernatürlicher Zeugungsakt. Wie sich schon der junge Goethe in seiner Frankfurter Mansarde bemühte, jungfräuliche Erde in den Mutterzustand über-

gehen zu lassen, so vermählt sich hier den Adepten der rote Leu mit der weißen Lilie, ein offenes Feuer zwingt die Brautleute von einem Gemach ins andere und schließlich erscheint als ihr Erzeugnis die bunte Königin im Glas. Dieses Präparat — ein heute noch hochgeschätztes Heil- und Desinfektionsmittel, das Quecksilberchlorid — war das Gift, das Vater und Sohn an Tausende vergaben.

Mit tiefem Schmerz blickt Faust auf diese frevelhafte Torheit zurück, während Wagner alles hübsch in Ordnung findet. Das ist so in der Entwickelung der Welt, in der Stufenfolge der Wissenschaft begründet! Alles zu seiner Zeit! Eines nach dem andern! Der Vater überliefert dem gewissenhaften Sohne das Handwerk — Wagner nennt es „Kunst" —, der Sohn erweitert das Geschäft — Wagner nennt es „Wissenschaft" — und der Enkel „bringt es noch zu höherem Ziel". Es ist seine alte Geschichtsbetrachtung, die in dem seligen Bewußtsein gipfelt: „Und wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht!" Faust verhöhnt heute, am friedreichen Ostertage, dieses Hoffnungsglück des geistig Armen nicht mehr, fast beneidet er ihn darum: er versinkt trostlos in diesem Meer des Irrtums, das jener Wissenschaft nennt und das uns keinen brauchbaren Rettungsanker zeigt. Sein Forscherdrang ist wieder aufs mächtigste entfacht und nur durch die Stimmung des feierlichen Tages zu schmerzlicher Wehmut gedämpft.

Die Sonne geht zur Rüste. Faust begleitet ihr allmähliches Versinken mit seinen sehnsüchtigen Gefühlen, sein vorwärts drängender Geist eilt ihr in die Gefilde nach, die sein Auge nicht mehr erblicken kann. Immer war sie sein Ziel und Sinnbild. Sie erschien ihm im Himmelsglanz des Weltgeistes und in dem Morgenrot des „Weisen". Und nun lockt sie ihn wieder im Abendrot. In gar ernstem, tiefen Sinne läßt es der Dichter hier erglühen. Wieder, wie in der Osternacht, zieht es Faust nach neuen Ufern, verlangt es ihn, in göttergleichem Lauf ein ewiges Licht zu trinken. Wieder hebt es ihn wie im Fluge über

die Erde, und wieder sinkt er mit einem müden Seufzer, mit einem stöhnenden Ach! zurück, nachdem seine lichte Göttin verschwunden und die Sonnenfahrt zum Traume geworden ist. Nur eine resignierte Betrachtung bleibt ihm übrig, womit er seinen glühendsten Wunsch ersticken möchte, die Sehnsucht, fliegen zu können, es, wenn nicht der Sonne, so doch der Lerche, dem Adler, dem Kranich gleich zu tun.

Faust spricht hier in Bildern, die schon der junge Goethe gebraucht hat, und zwar im „Werther“ und in den seinem empfindsamen Helden nachträglich angedichteten „Briefen aus der Schweiz“, die teilweise aus dem Jahre 1775 stammen. Vielleicht sollten sie schon in jenem frühen Plane, wonach der naturtrunkene Magus ihren Geist im weiten Land erleben sollte, verwertet werden. Sie alle drücken nur den schmerzlichen Zwiespalt des Dichters aus, des Künstler-Menschen, der seinen Geistesschwingen auch körperliche Flügel gesellen möchte, den die Erdenschwere von seinen titanischen Gedankenflügen herabzieht. Wagner nennt dieses ungeheure, dem Genius eingeborene Verlangen — das der tieferregte Faust „jedem“ Sterblichen zuschreibt — eine „Grille“. Dieses natürliche Gefühl, diese Natursehnsucht begreift er nicht. Er schwelgt in „Geistesfreuden“. Aber er bleibt im Bilde seines Meisters. Auch er vergleicht sich dem Vogel, dessen Flug er zwar nicht beneidet, dem er aber wenigstens das Hüpfen nachmacht: „Von Buch zu Buch, von Blatt zu Blatt!“ Wenn nicht ein Adler, so doch eine Krähe. Er ist — sozusagen — mehr ein Wintervogel, der Stubenhocker, der seine Sonne in der Lampe erblickt, der seine Lebenswärme am Ofen erhält und sein Daseinsgefühl aus Schmökern speist. Der Selige! Er braucht nicht nach dem Himmel zu verlangen, der kommt in einem „würdigen Pergamen“ von selbst zu ihm hernieder. Die ganze Kluft zwischen dem Philister und dem Genius hat sich in grotesker Lächerlichkeit und Komik geöffnet. Aber der milde Faust sieht, völlig in seinen Schmerz versunken, nur die Abgrundtiefe dieses Abstands. Seinen Lippen entströmen

die Worte, die auf ewig das Wesen des tragischen Menschen von dem des gewöhnlichen trennen, den hohen Einsamen vom Herdentier:

> Du bist Dir nur des einen Triebs bewußt;
> O lerne nie den andern kennen!
> Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
> Die eine will sich von der andern trennen;
> Die eine hält, in derber Lebenslust,
> Sich an die Welt mit klammernden Organen;
> Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
> Zu den Gefilden hoher Ahnen.

Wagner besitzt nur einen Trieb, der sein Bewußtsein, lediglich sein Gehirn, erfüllt: es ist der zum toten Wissen. Die Freuden der Natur und die der Welt sind ihm verschlossen. Faust hingegen besitzt zwei Seelen. Nicht nur die Doppelzahl dieser Kräfte, sondern auch ihre Art trennt ihn vom Bildungsphilister. Sie wohnen und atmen in einem ganz anderen Organ, in seiner Brust. Weit tiefer und verborgener als bei dem Zerebralmenschen. Wenn der Genius von Wagners einseitigem Streben spricht und ihm die Möglichkeit eines zwiespältigen Willens eröffnet, so nennt er diesen Drang, ganz nach der individuellen Schwäche der Motive: „Trieb". Er selbst hat zwar noch kurz zuvor bei seiner Sehnsucht, der entschwindenden Sonne nachzueilen, von einem erneuten „Trieb" gesprochen, aber dort war es eine flüchtige, wenn auch noch so heiße Regung, ein Drang, der, wie er wähnte, jedem Menschen angeboren sei. Noch bewegt er sich, indem er nun zu Wagner von den beiden „Trieben" spricht, in dessen beschränkter Welt. Dann aber sieht er über ihn hinweg und redet, tiefer und tiefer in die geheimnisvollen Wunder seiner Brust hinabtauchend, in sein Selbst versinkend, von seinem Eigensten. In völlig neuen Begriffen, in der Sprache des Genies, die dem armseligen Philister und Bücherwurm nicht mehr verständlich ist. Ihn treibt nicht mehr eine plötzliche Wallung, sondern tieferschüttert verkündet er das Doppelgesetz seines Innern: nicht

„Triebe", die sich in anderen Sterblichen bekämpfen mögen, sondern „zwei Seelen", zwei Naturen, die sich ausschließen, sind ihm verliehen. Beide in voller Stärke und Eigenart, beide unvermischt und unvereinbar: „Die eine will sich von der andern trennen".

Es sind zwei völlig verschiedene Menschen in einem einzigen Individuum. Diese schmerzliche Vereinigung zweier sich aufhebender und vernichtender Grundgewalten, dieser tödliche Widerspruch, der für einen Wagner überhaupt niemals in Frage kommen kann, ist Fausts tragische Mitgift. Sie bedingt und birgt sein Schicksal. Und welcher Art nun sind diese beiden Kräfte, die ihn erfüllen und treiben? Die eine, so erklärt er sie selbst, klammert sich an die Erde: es ist die Welt- und Sinnenlust. Die andere, die sich so gewaltig von dieser irdischen Fessel befreien will, strebt aus dem Staub empor zu himmlischen Gefilden: es ist der Drang, der den Magus zum Makrokosmos, zum lichten Weltgeist zog. Nun aber, in der verwandelten Stimmung dieser österlichen Dämmerstunde, erscheint ihm das Bereich des Göttlichen nicht mehr in überirdischem Bilde, sein tiefmenschlicher Sinn bevölkert es mit verklärten Menschen, die ihm vorangegangen, mit hohen Geistern, die, wie er, gekämpft, gelitten und nach dem Licht gestrebt, die seines eigenen, edlen Stammes sind: seine Vorbilder und Ahnen. Es sind die seligen Gefilde, wonach dieser aus dem Erdenstaub sich sehnende, nach geistiger Auferstehung ringende Faust begehrt, worauf er mit gleichgesinnten Genossen wandeln möchte.

Ein geheimer, aber inbrünstiger Jenseits- und Unsterblichkeitsglaube beschwingt diese nach ihrem Urquell verlangende Menschenseele. So stark und mächtig ist dieser Drang nach oben, so sehr hat ihn der Sehnsüchtige in sich genährt und gesteigert, daß er sich wieder jenem magischen Zustande nähert, worin er den erhabenen Geist der Erde beschwor. Ein Seelenflehen wie damals bricht aus seiner wogenden Brust. Er ruft — im Banne des heiligen Tages noch zaghaft und in leisem Zweifel an ihre Wirk-

lichkeit — die Geister an, die zwischen Erde und Himmel auf- und niedersteigen, jene „Aszendenten“, die er einst, in seiner gehobensten Stunde, so nahe um sich schweben fühlte und die sich nun, in unbestimmter Erinnerung, mit jenen engelhaften Wesen vermischen, die er dereinst auf hoher Himmelsleiter erblickte. Aber wenn er sie auch heute aus dem goldnen Duft der geschiedenen Sonne herbeisehnt, seine zwiespältige Seele ist ihr nicht mehr in voller Reinheit zugekehrt; es zieht ihn nicht nur nach dem Himmel, sondern mit klammernden Organen auch erdenwärts. „Zu neuem, bunten Leben.“ Auch die andere Kraft, die Welt- und Sinnenlust, ist an diesem Auferstehungstag irdischer Freude in ihm erwacht. Nicht mehr zu jenen Sonnenhöhen allein, zu jenen lichten, unbekannten Ufern — nein, „in fremde Länder“ zieht es ihn jetzt mit dunkler, geheimnisvoller Gewalt. Und keine Engelsleiter, kein Feuerwagen führt ihn empor, sondern ein Zaubermantel ist nun sein höchster Wunsch, sein flehentlichstes Begehren, das magische Gewand des alten Teufelsbündlers, das ihn in alle Fernen trug.

O gibt es Geister in der Luft ....
So steiget nieder —

Nur bedingterweise und zögernd hat Faust die Dämonen, die keine reinen Himmelsboten, sondern Elementargeister, Herrscher der Lüfte, sind, berufen. Aber der ängstliche Begleiter wittert eine Gefahr. War ihm die Rede des erregten Meisters zuvor unverständlich, so wird sie ihm jetzt unheimlich. Der Aberglaube des Furchtsamen regt sich. Mit bewundernswertem Geschick versetzt uns der Dichter durch den Mund des Famulus wieder in die Zeit und Anschauungen der alten Sage, in den Geisterglauben des Volkes, wie er ihn in seinen Quellen, bei Pfitzer, Bekker, Francisci, Prätorius gefunden hatte. Die vier Winde werden als Luftgeister personifiziert, als gefährliche Feinde der Menschheit. Dabei bleibt Wagner völlig im Vorstellungskreise eines fortgeschrittenen Zeitalters, wenn er die dämonische Schar in ihrer Schädlichkeit, in ihrem verderblichen Einfluß auf Gesundheit,

Leben und Eigentum der Menschen kennzeichnet. Der bedeutsame Ernst der Szene wird so vom Dichter mit feinstem Takte gewahrt. Die abergläubische und darum groteske Note, die einzig in der Vermenschlichung der Elementargeister, in ihrer Ausstattung mit leiblichen und seelischen Organen liegt, verwischt sich und verschwindet völlig in der eindringlichen, mit dramatischer Steigerung hervorgebrachten Wahrheit der Naturbetrachtung, die Wagners angstvoller Schilderung zugrunde liegt. Er kleidet nur in seine phantastisch erhöhte Sprache, was die Menschen tausendfach erfahren und der Geist ihrer Dichter immer wieder in persönliche Gestalt umsetzt: den Haß und die Schadenfreude der Elemente, die sich so zahm und sanft und wohltätig gebärden und doch so tückisch und verheerend sind, wenn sie, losgelassen, auf ihrer eigenen Spur einhertoben. Im Kopfe des erschreckten Adjunkten verdichtet sich dieser dämonische Widerspruch von Schein und Wesen zum Bilde, das den verehrten Meister warnen soll, indem es seiner eigenen Vorstellung begegnet: die Geister, die er aus dem „goldenen Dufte" herabgerufen, *scheinen* nur vom Himmel gesandt, in Wahrheit aber lügen sie, wenn sie wie Engel schmeicheln. Schon spukt die *Hölle*! Der zitternde Jünger wagt nur nicht, ihren fürchterlichen Namen zu nennen. Aber ihn schauert. Es drängt ihn nach dem sicheren, warmen Hause. Unübertrefflich ist die Kunst dieser Szene. Wieder geht die Natur, die hier eine so geheimnisvolle Rolle spielt, Hand in Hand mit den seelischen Bewegungen. Die sonnige Landschaft ist ergraut, die Luft weht kühl, der Nebel fällt. So, wie der Famulus, erschauerten Hamlets schlichte Begleiter in der nächtlichen Kälte Helsingörs, so der düstere Richard, so Brutus vor der Entscheidung ihres Schicksals. Es ist die Stunde der Dämonen.

Und ein Dämon erscheint. Der ergriffene Faust steht wie gebannt und blickt starren Auges in die Dämmerung. Ihn fesselt ein Tier, das die Fluren durchstreift, ein schwarzer *Hund*, der ihn und seinen Gefährten in immer engeren Kreisen umjagt, indes ein Feuerstrudel seinen Pfaden folgt. Es ist einer der

Geister, die Faust berufen hat. Und diese Berufung ist eine Beschwörung, die den Dämon „neigte“, wie einst der Seele Ruf den Geist der Erde. Es gibt auch solche Wesen, die im Zwischenreiche herrschen; denn eines dergleichen ist da. In Hundegestalt. Der Dichter ist an der Hand seines getreuen Widman wieder in die Unterwelt der Faustsage hinabgestiegen, aus der er nun an Stelle des „großen, schwarzen, zotteten Hundes“ das pudelnärrische Tier heraufholte, den alten Begleiter und „Prästigiar“ der Zauberer. Wie wunderbar das Magische und das Natürliche in dem poetischen Gemüte Goethes sich verbanden, zeigt die Erscheinung des „Feuerstrudels“, der die Spuren des Hundes bezeichnet. In einem (erst 1822 erschienenen) Aufsatz: „Physiologe Farben“ nimmt der Dichter Bezug auf diese Stelle seines „Faust“, nachdem er erklärt hatte, daß ein dunkler Gegenstand, sobald er sich entferne, dem Auge die Nötigung hinterlasse, dieselbe Form hell zu sehen, und er fährt fort: „Vorstehendes“ (d. h. die betreffenden Verse der Pudelszene) „war schon lange, aus dichterischer Ahnung und nur in halbem Bewußtsein geschrieben, als, bei gemäßigtem Licht, vor meinem Fenster auf der Straße, ein schwarzer Pudel vorbeilief, der einen hellen Lichtschein nach sich zog.“

Wie lange jene Verse schon geschrieben, wann sie verfaßt wurden, entzieht sich freilich genauerer Bestimmung. Der Periode des „Urfaust“ gehört die Konzeption wohl schwerlich an, da die alte Szene „Trüber Tag. Feld“ einen ganz anders sich gebärdenden Hund einführte; dagegen spricht vieles für das Frühjahr 1800 oder für die Zeit der Beschäftigung mit Goethes Quelle, dem Volksbuche Widman-Pfitzers, zu Anfang des Jahres 1801. Im „Faust“ aber bedeutet die farbige Erscheinung mehr als einen „physiologen“ Vorgang. Sie ist magischer und dämonischer Natur. Der nüchterne Famulus zwar sieht sie nicht, so wenig die Umgebung Macbeths den Geist des Banquo und die Mutter Hamlets das Gespenst des alten Königs; er hält sie für „Augentäuschung“ und seine trockene Art beruhigt auch schließlich den ahnungs-

vollen Faust, dem es schon dünkte, als ob das unheimliche Geschöpf eine unsichtbare Zauberschlinge um seine Füße lege — „zu künft'gem Band". Er hat einmal wieder zu hoffen gewagt, und auch diese Hoffnung ist auf das schmählichste zuschanden geworden. Auch dieses Gesicht ist, wie die hohe Vision des Erdgeistes, in nichts zerronnen. Was hatten die letzte Nacht und der verflossene Tag nicht alles versprochen, und was blieb von diesen Verheißungen am Ende übrig! Wie hoch gingen die Wogen seiner Seele in den weihevollen Stunden, als er die himmlischen Genien beschwor, da er schon, über alles Irdische erhaben, sich auf dem Meere der Unendlichkeit dünkte, dann wieder den satten Frieden des Auferstehungstages genoß! Und nun endet diese Fülle von poetischen Gefühlen in ernüchterndster Prosa. Das beflügelte Pathos der Osterszene läuft auf die banale Komik des Alltäglichen hinaus. Der magische Dämon ist ein ganz gemeiner Pudel. „Er knurrt und zweifelt, legt sich auf den Bauch. Er wedelt. Alles Hundebrauch."

Der Famulus ist wohl mit seiner trockenen Beobachtung im Recht. Sein nüchternes Auge mag diese schwunglose Welt richtiger erfassen als der geniale Mensch, der immer mehr zu sehen glaubt, als sie zu bieten vermag. Die hohe Intuition des enttäuschten Faust schließt mit dem bitter-herben Zugeständnis an die Prosa des Lebens: „Du hast wohl recht, ich finde nicht die Spur von einem Geist, und alles ist Dressur." Abgerichtet, in die Schablone der Gewohnheit gezwängt, „gut gezogen" — so will die Welt den Menschen sehen, wie den Hund. Nur nichts Eigenes, nur keine Überschreitung der üblichen Schranken! Hübsch und wohlanständig auf der Erde bleiben, nicht nach der Sonne fliegen wollen! Man liegt ja doch wieder sogleich im Grase und singt sein altes Liedchen vom ewigen Einerlei und knurrt und zweifelt, wedelt und legt sich auf den Bauch. Die Welt ist hundsgemein, sie will nicht die Spur von Geistern erblicken, sie will nur kriechende Tiere, nur mechanisch gedrillte Popanze dulden. Sie ist erfüllt von Wagnernaturen. Der trockene Schleicher und

Hanswurst, der hier, an dieser bedeutungsvollen Stelle, aus der Tragödie verschwindet, um erst später als „einzige Leuchte des Katheders“ wiederzukehren, hat sich einen wirksamen Abgang gesichert. Er sagt dem „weisen Mann“ noch eine große Wahrheit: die Schüler, die der gelehrte Faust herangezogen hat — sein Famulus muß das ja wissen —, verhalten sich zu ihm wie der Pudel zu den Studenten. Sie alle sind treffliche Scholaren, sie alle verdienen ganz und gar die Gunst ihrer Meister. Faust steht wieder vor dem alten Hundeleben, vor der grausigen Öde seines Mauerloches, die er verflucht hatte: „Das ist deine Welt! Das heißt eine Welt!“ In dieses Dasein kehrt er zurück.

Studierzimmer

Wir finden Faust in seiner alten Behausung wieder. In tief beschaulicher Stimmung, mit beruhigter Seele betritt er sein düsteres Zimmer. Wohin ist der letzte Wunsch, sein sehnsüchtiges Verlangen nach magischem Bunde mit höheren Mächten verflogen? Nichts von alledem hören wir aus seinem Munde, während er mit dem Hunde über die Schwelle tritt und am gewohnten Pulte Platz nimmt. Seine bessere Seele ist geweckt. Also doch wohl die von den beiden, welche nach den „Gefilden hoher Ahnen“ strebt. Aber sie hebt sich nicht mehr gewaltsam, nicht mehr in alles verzehrender Heftigkeit und Glut, wie am jüngsten Abend, aus dem Erdenstaube, sondern jetzt, mit der tiefen Nacht, sind alle wilden Triebe, jeder ungestüme Naturdrang, die stürmischen Begehrungen der Sinne, die der Ostertag weckte und sah, erloschen, entschlafen. Dieser Faust, der kurz zuvor noch die elementaren Geister des Lebens angerufen hatte, ist erfüllt von hohen, milden Gefühlen: von Menschen- und Gottesliebe. Beides, der innige Zug zu seinen Brüdern wie zum himmlischen Vater vereinigt sich in ihm, fließt ineinander über, wie in Spinozas tiefsinniger Lehre die Liebe zu Gott auch die Liebe

zu den Mitmenschen ist. Dieser Faust ist wieder ganz der Sohn und Knecht des „Herrn". Aber die unterdrückten Lebensgeister regen sich von selbst.

Der Pudel stört die kontemplative Ruhe und die heiligen Empfindungen des Gottesmannes, indem er hin- und widerrennt und an der Schwelle schnobert. Nachdem Faust ihn zurechtgewiesen, vertieft er sich noch inniger als zuvor in seine religiöse Beschaulichkeit. Die Lampe, die ehemals seiner Qual, seinem nie befriedigten Wissensdrang qualmte, ist ihm nun ein freundlich leuchtendes Sinnbild geworden, ein Stern, der auch sein Inneres erhellt. Das einst so glühende Herz, das sich in seiner Ohnmacht so verzweiflungsvoll verzehrte, schlägt in beruhigter Selbstgewißheit, und die Brust, die in wütender Anklage sich selbst zerfleischt hatte, richtet sich wieder auf. Die beiden Begleiter des guten, des strebenden Menschen, die er für immer verabschieden wollte: Vernunft und Hoffnung, treten wieder als holde Genien an seine Seite. Nicht mehr nach jenen Quellen, die Himmel und Erde speisen, nach den Brüsten der unnahbaren Natur, drängt es den befriedeten Forscher; er sehnt sich nur noch nach dem geistigen Urquell, der die Menschenseele erquickt und labt.

Der Erkenntnisdrang dieses Faust, dem in der Osternacht die Boten des Herrn gesungen, ist rein und lauter wie die geistige Liebe Gottes, von der seine Seele stammt und durchflossen ist. Die derbe Liebeslust, die irdische Hälfte seines Wesens, die es von diesem Urquell herabziehen, diese Bäche trüben möchte, ist verstummt. Aber der hündische Gast regt sich bei den heiligen Tönen, die Fausts Lippen entfließen, aufs neue. Wie ihn schon der Name Gottes beunruhigt hatte, so knurrt er jetzt, da Faust das Wesen des Herrn umschreibt. Welch geheimnisvollen Gesellen beherbergt er hier, in dem Hunde, der gleich niedrigen Menschen das Gute und Schöne befehdet? Wer ist das Wesen, das ihn selbst so unruhig werden läßt und seinen hohen Seelenfrieden stört? Schon ist der Hoffnungsfreudige wieder matt, der von der himmlischen Lebensquelle Geletzte wieder durstig geworden.

Doch er weiß sich Hilfe. Wie er einst in übermächtigem Titanendrang das Zauberbuch des Weisen hervorgeholt hatte, um sein inneres Toben zu stillen, so ist es jetzt, bei seinem fromm beschaulichen Gemüte, das Buch der Bücher, das ihn trösten und erbauen soll. Wieder sucht er für seine irdischen Mängel im Überirdischen Heil; aber es ist nicht mehr das unmittelbare Angesicht der Götter, das er zu schauen begehrt, er verlangt demütig nur nach dem Wort Gottes, worin er sich der Menschheit offenbart hat. Ihn drängt es zum würdig-schönen Neuen Testamente, aus dem ihm schon einmal die frohe Botschaft rettend entgegenklang, er will, ein frommer Forscher, zur Ehre des Höchsten und seinen Mitmenschen zu Lehre und Trost, das heilige Original in seine teure Muttersprache übertragen. Und er schlägt das Evangelium des Johannes auf.

Mit genialer Kühnheit, in einer herrlichen Inspiration hat sich Goethe hier von seiner Quelle, zu der er sich zurückgefunden hatte, abgewandt, ja ihren Sinn ins Gegenteil verkehrt. Der Faust des Volksbuches mit seinem „thummen vnsinnigen und hoffertigen Kopff" hatte die „heilige Schrifft hinder die Thür vnnd unter die Banck gelegt". Dieser neue Faust ist fromm und gläubig geworden und holt sie wieder hervor. Jener Erzzauberer war das leibhaftige Gegenbild Luthers, in jedem Zug und so sehr, daß man ihn späterhin auch dessen Lieblingsbuch, das Evangelium des Lichts und Logos, abschwören ließ. Und gerade dieses Buch, das Gottes Wort in ungebrochenem Sonnenglanze erstrahlen läßt, vertröstet den neuen Faust. Und mehr noch: er wird darüber selbst zum zweiten Luther, er erhöht und erleuchtet seine düstere Klause zur anderen Wartburg und übersetzt den Grundtext seinen lieben Landsleuten ins geliebte Deutsch. Ganz nahe gerückt ist uns nun dieser ehemals so ferne Geist in seiner christlichen Menschlichkeit, ganz heimelig geworden der einst so dunkle, unheimliche Geselle in seinem sonnigen, kernhaften, männlichen Deutschtum. Der eisige Geisteshauch des finsteren Mittelalters, der uns aus dem Volksbuch entgegenweht und schaudern

macht, ist durch den Zauberstab des großen Dichters in jenen herzenswarmen, volkstümlichen, aus der Tiefe nationalen Empfindens und Denkens quellenden Strom verwandelt, der heute noch, von Luthers menschlich schönster Tat herkommend, die Seele unseres Volkes speist und kräftigt und erhebt. Ein Widerhall aus Deutschlands großer Zeit, aus den Tagen der Reformation — wer möchte diesen hellen Klang in unserem nationalsten Drama, ein lutherisch-freier Zug, wer wollte ihn im Angesicht des deutschen Himmelsstürmers missen?

Es liegt ein unendlich tiefer Sinn, eine innere Bedeutung von mächtiger Tragweite darin, daß Faust in dem verhängnisvollen, schicksalsträchtigen Augenblick, in dem er sich befindet, den „Logos" zu verdeutschen, ihn sich zu erklären bemüht. Indem er seinen Geist daran zergrübelt, beschwört er gewissermaßen dieses fragwürdigste aller Wesen. Es ist das Gleichnis des Höchsten, was es gibt, der Uranfang aller Dinge, die Ursache der Welt, das Ebenbild der Gottheit, die sich selbst in diesem Symbole ausgesprochen hat, sich selbst darin erblickte und vernahm, sich gegenständlich wurde, verweltlichte und vermenschlichte, ohne ihren eigensten Geist aufzugeben. Goethes ganze Weltentstehungslehre und religiöse Weltanschauung deuten sich in diesem friedvollen Tun des Logosübersetzers an: die Kosmogonie des jungen Frankfurter Kraftgenies wie die Weltweisheit des gealterten Olympiers, der im „Prooemion" sein feierlich pantheistisches Gebet sprach:

> Im Namen Dessen, der Sich Selbst erschuf
> Von Ewigkeit in schaffendem Beruf,
> In Seinem Namen, der den Glauben schafft,
> Vertrauen, Liebe, Thätigkeit und Kraft ....

Wie hier das oft genannte, niemals bekannte, stets nur Bild und Gleichnis bleibende Wesen in allen seinen Ausstrahlungen erfaßt werden möchte, so will es auch der wahrhaft um den „Geist" Gottes ringende Faust begreifen und bekennen. Zu immer höheren, inhaltreicheren, satteren, energischeren Bestim-

mungen reißt ihn sein unermüdliches und nie befriedigtes Denken und Streben fort. Luthers treuherzig schlichtes „Wort", das alles dunkel läßt, genügt ihm nicht, er schreitet vor- und aufwärts zum „Sinn", zur „Kraft", zur „Tat". Es ist Fausts eigenes Wesen, sein persönlicher Entwickelungsgang, sein Schicksal, was sich in diesem stets erweiterten und vertieften Gottesbegriff abspiegelt, der seinem Dichter gleichende Genius, der nicht mehr in Worten kramen wollte, sondern dem weltbewegenden Sinn und der inneren Kraft aller Dinge nachspürte, um beim tatkräftigen, liebreichen Handeln zu enden. Die letzte Erkenntnis dieses Gott- und Weltsuchers wird heißen: „Die Tat ist alles", der letzte Schluß seiner Weisheit:

> Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
> Der täglich sie erobern muß.

Der freie und frische Geist des Handelns ist der Geist der Welt, nicht der des trocknen Sinnens und Grübelns. Wird dieser immer noch über seine Bücher gebeugte Faust ihn erfahren? Schon meldet sich wieder der Pudel, und nun durch Heulen und Bellen so ungebärdig und laut, daß Faust den Friedestörer aus seiner Zelle verweist. Aber der Widerborstige weicht nicht. Gespenstig schwillt er auf, bis zu eines Nilpferds Dicke und Größe, und rollt dem bestürzten Faust seine feurigen Augen, fletscht ihm sein schreckliches Gebiß entgegen. Nun glaubt der Magus die dämonische Natur seines Begleiters und Stubengenossen endlich erkannt zu haben: es ist ein Elementargeist, der halb der Natur, halb der Hölle angehört. Vergessen scheint Bibel und Logos, die fromme Stimmung ist verflogen. In Faust ist der magische Trieb wieder erwacht, der ihn am Anfang beseelte und mitten in der österlichen Beschaulichkeit wieder überkam. Die andere Seele regt sich aufs neue. Dieses Mal gilt es, den Dämon festzuhalten, zu entschleiern. Wieder erinnert er sich eines Buches, aber es ist weder das heilige noch das des Weisen, es ist eines der Zauberbücher, die man als Schlüssel (clavicula) und Mittel, die höllischen Geister zu enthüllen und zu bannen, dem ersten

aller Magier, dem König Salomo, zuschrieb und die der Dichter schon aus Wellings kabbalistischem Werke kannte, einer jener „Höllenzwänge“, wovon er später noch an Zelter schrieb.

Wie in der Osternacht lassen sich draußen Geister vernehmen; aber nunmehr sind es nicht Kinder des Himmels, sondern der Hölle, die einen der ihrigen drinnen gefangen wissen und ihn befreien möchten, ohne sich indes — aus Furcht vor dem gleichen Schicksal — ins Zimmer zu wagen. Faust aber gebraucht entschlossen die Formel für die vier Elementargeister, für die Salamander des Feuers, die Undenen des Wassers, die Sylphen der Luft, die Kobolde der Erde, wobei er die letzten, die Incubi, die drückenden Elben und Hausgeister aufs eindringlichste anruft. Aber keiner der vier Sprüche verfängt bei dem Tiere, es muß stärker beschworen werden. Ist es keine halbe Höllenbrut, so ist es wohl eine ganze. Darum wendet der Magier das Zeichen an, das die schwarze Schaar am peinlichsten empfindet, das Kreuz des Gottessohnes, vor dessen unaussprechlichem Sinnbilde, dem Logos, er selber soeben noch stand. Das Tier, hinter den Ofen geduckt, schwillt bis zur Elephantengröße; in Dunst und Nebel aufgelöst, erfüllt es den ganzen Raum. Schon fürchtet Faust, daß es ihm entweiche, da braucht er die stärkste seiner Drohungen und mahnt an das „dreimal glühende Licht“, das der heiligen Dreifaltigkeit. Der Nebel fällt — wie am jüngsten Abend, in der Dämmerung, die den Pudel brachte — und Mephistopheles, im Kleide eines fahrenden Schülers, tritt hinter dem Ofen hervor.

Es ist die Beschwörung, über die sich der Dichter so lange den Kopf zerbrochen hatte — von der Zeit an, als er auf der Rückreise von Italien in Nürnberg das Motiv des Scholasticus vagans gefunden hatte, bis in die Jahre, als er in Pfitzers Volksbuch die Verwandlung des rauhen zottigen Tieres in einen grauen Mönch gewahrte, der sich hinter dem Ofen versteckte, und bis zu dem Apriltag 1800, an dem er Schiller von dem wunderlichen Gebaren des beschworenen Teufels berichten konnte. Meisterlich ist Goethe diese schwierige Szene nach Form

und Inhalt gelungen. Der ganze Vorgang entrollt sich wie eine Vision, im Selbstgespräch des Faust, der bald in seinem heiligen Geschäfte fortfährt, bald den höllischen Gast vermahnt, dort in ruhigen, gleichmäßigen Versen, hier in rascheren, lebhafteren, immer freieren Rhythmen spricht, worin sich die Bewegungen des Pudels malen. Der mittelalterliche Hokuspokus ist auf das geistreichste verwischt. Es hat den tiefsten Sinn, daß sich das gespenstische Tier, der Inbegriff der niedrigen Instinkte, dem Forschenden während seines frommen Studiums bemerkbar macht, seine zweite Seele von den hohen Gefilden religiöser Beschauung herabzieht und von ihm zuletzt doch wieder durch den Inbegriff alles Heiligen beschworen wird. Welch unergründlicher Abstand von der alten Beschwörung der Sage, von dem Brimborium im Spesserwalde oder in Faustens Stube! Wieder taucht Luthers Gestalt vor uns auf: seine Versuchung durch den Teufel auf der Wartburg, während der Bibelübersetzung, und dessen Bekämpfung durch das Tintenfaß, die grimmigste Waffe des gelehrten Streiters wie seines Zeitalters. Freilich, wenn Faust den Teufel bannt, anstatt ihn zu verscheuchen, so entfernt er sich wieder weit von seinem heldenhaft gerüsteten Vorbild; aber der Gottesmann bleibt er doch, der den Sohn der Hölle mit den Instrumenten des Glaubens, mit Christi und der Dreieinigkeit strahlenden Waffen besteht. Dieser Faust, der von des Herrn Wort, vom Logos, erfüllt ist, mag sich dem Teufel nähern, wie er will, verfallen kann er ihm nicht.

Auch die folgende Szene ist noch ganz vom göttlichen Elemente durchtränkt, vom Licht des Humors. Es ist die erste Unterredung zwischen Faust und dem enthüllten Teufel. Keine Rede ist mehr von den alten, schwerfälligen, schwülstig aufgedonnerten und absurden Disputationen des Volksbuches. Zwei ebenbürtige Gegner stehen sich hier gegenüber, und im Glanz ihres Geistes überblitzen sich ihre scharfen Waffen. Spirituelleres hat Goethe im weiten Reiche seiner Kunst nicht geschaffen als diese Redekämpfe, in die er die letzten Probleme seiner Welt-

betrachtung versteckt und worüber er so lange gegrübelt. Sie sind die ausgetragene, vollreife Frucht vieler Jahre und angespanntester Denkkraft, oft wiederholter Bemühungen, wovon noch einige Bruchstücke zeugen. Die Einführung Mephistos als eines fahrenden Schülers, als eines inferioren Kollegen des gelehrten Doktors, ist ein prächtiges Aperçu. Sofort steht er vor uns in seiner wahren Natur, als der devote Heuchler, der er ist. Seine ersten Worte sind eine Lüge: „Wozu der Lärm?" Fausts kräftige, wirksame Beschwörung, die doch die Hölle in Bewegung gesetzt hat, degradiert er mit erzwungenem Spott, mit scheinbarer Gelassenheit zum überflüssigen Geräusch. Und doch bietet er ihm untertänig seine Dienste an.

Faust hat sich Größeres erwartet, er ist von der lächerlichen Erscheinung, die sich da entpuppt hat, enttäuscht. Der Teufel dünkt ihm, dem erhaben Gesinnten, komisch. Mephisto, dem es darauf ankommt, das Spiel nicht zu verderben, wendet sich zur Schmeichelei und in servilem Tone gesteht er ein, daß ihm der Kundige gehörig zugesetzt. Alsbald dringt Faust, der Forscher, auf seinen Namen. „Sage, wer du bist!" so lautete die erste Frage im alten „Höllenzwang", sie wird hier wiederholt; denn schon die Benennung des Teufels als Beelzebub, als Fliegengott oder Abaddon, als Verderber und Lügner, bezeichnet, wie der Freund der Bibel und ihr Ergründer weiß, das Wesen seines Gegners. Mephisto lenkt mit leichtem Spotte ab: der Verächter des „Wortes", als den er den heiligen Mann soeben ausspionierte, legt solch ein Gewicht auf einen bloßen Klang? Wie nun aber Faust, sich verbessernd, tiefer dringt, enthüllt er sich in seiner dämonischen Größe. Es gibt eine Eigenschaft, worin Mephisto seinem nach Klarheit ringenden Partner unbedingt überlegen ist: die rätselhafte, geheimnisvolle Dunkelheit. Mit der mysteriösen Gewalt seiner Andeutungen und Verschleierungen reizt und lockt er den faustischen Geist, der in den Urgrund der Dinge zu dringen trachtet, und so wirft er ihm auch als die erste Umschreibung seiner höllischen Eigenart und Aufgabe den grandiosen Aus-

spruch hin: „Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft.“

Es ist sein tiefsinnigstes und trotz seiner Dunkelheit zugleich sein wahrstes Wort, das er hier zu dem Menschen spricht, der vor ihm steht, wie Ödipus vor der Sphinx, vor seinem irdischen Schicksal. Aus seiner umschleierten Sprache redet eine höhere Macht: der „Herr“ des Prologs. Der Teufel muß hier bekennen, daß er im Dienst des Himmels, des Guten steht, auch wenn er — dem Drange seiner innersten Natur zufolge — das Gegenteil, das Böse, erstrebt und erreichen möchte. Eine hochfahrende und eine niederträchtige Beichte! Er ist zur unfreiwilligen „Bescheidenheit“ gezwungen, er muß gestehen, daß er nur ein kleines Teil des großen Ganzen ist, nur ein Bruchstück einer Hälfte dieser Welt, die freilich bei ihrem Beginne alles war: der Finsternis, aus der das Licht und damit das Ganze, der Kosmos des Weltalls, entstand. Mephisto spricht nach der Lehre der Bibel, wie nach der Denkweise der Antike: Das wüste Dunkel war die Mutter des Lichtes. So stolz dieses Kind sich auch geberden mag, so undankbar erweist es sich der großen Gebärerin, wenn es ihr die alte Wohnung, den Raum, verweigert. Und doch pocht sie, die greise Nacht, auf ihre Rechte, die sie auch erzwingt. Ist nicht das Licht beständig an die Ausgeburt der Finsternis, die Körperwelt, die Materie, gebunden? Gelangt es durch sie nicht erst zur Geltung? Von ihnen strahlt es aus, sie kann es auf seinem angemaßten Triumphwege nicht umgehen, sie muß es mit Farben schmücken, und so wird es auch wohl mit diesem geborenen Feinde untergehen, muß, wie der Böse hofft, aus dieser Welt, zugleich mit ihr, verschwinden. Die alte Frankfurter Kosmogonie und Goethes Farbenlehre haben Mephistos „Weltanschauung“ vervollständigt. Er ist der Sohn des Chaos und der geschworene Gegner des Lichtes, der Vertreter alles dessen, „was wir unter der Gestalt der Materie gewahr werden, was wir uns als schwer, fest und finster vorstellen“. (Dichtung und Wahrheit, achtes Buch.)

Faust aber, der Lichtfreund, durchschaut in seiner groß-

zügigen Weise, die ihm verliehen worden ist, das Kleinliche dieses Epigonen einer früheren Weltmacht. Sein Treiben dünkt ihm unwürdig und verächtlich. Mephisto leugnet auch keineswegs das Vergebliche seines Unternehmens. Immer mit der geheimen Absicht, sich einzuschmeicheln, stellt er seine schwierigen Bemühungen als fruchtlos hin und steigert sich scheinbar in immer hitzigere Entrüstung hinein. Sein Amt ist die Vernichtung, er selbst das „Nichts", das sein Objekt, das „Etwas", die ihm widerstehende und widerwärtige Welt in ihr Gegenteil verwandeln, verneinen möchte. Seine Mittel und Wege, die schon der „Prolog" erleuchtet hat, sind die der Verwüstung und Empörung: Die Stürme, die das Meer aufschäumen, die Erde erzittern und erglühen lassen. Es ist das „flammende Verheeren", das die Engel dem sanften Wandel des Herrn gegenüberstellen, der Wasser und Land auf die Dauer vor jenen Gewalten behütet. Und ebenso entwindet sich ihnen die Tier- und Menschenwelt. In allen Elementen lebt immerfort das Werdende, das jeder Vernichtung spottet. Trotz Grab und Tod entstehen und erblühen immer wieder, an allen Orten, die Keime zu neuem Dasein. Drei Elemente, die Luft, das Wasser, die Erde, die dieses Leben stets aufs neue gebären, haben sich dem Teufel entzogen, ihm ist als sein eigenstes nur das stets vernichtende Feuer geblieben.

Dieser rasende Teufel, der in blinder Ohnmacht dem ewig tätigen Schöpfer die kalte Faust entgegenstreckt, ist ein Schauspiel für Götter. Ist es Mitleid oder Hohn, daß Faust diesen wunderlichen Nichts-Tuer zu einem anderen, besseren Wandel bereden will? Wie dem auch sei, es ist der Ausfluß eines göttlichen Humors, wenn der Dichter seinem Faust den Gedanken eingibt, den Teufel bekehren zu wollen. Er schafft damit den prächtigen Übergang zur nächsten Situation. Der arme Mephisto, der sich soeben über die allgemeine Weltlage so bitter beklagt hat, befindet sich hier im Besonderen sehr übel. Er sitzt in einer Falle, er kann nicht hinaus, wie schon seine Geister vorher es verkündigt hatten. Faust ist auf das höchste interessiert und

belustigt. Die Juristerei, die er schon begraben hatte, erwacht wieder in ihm; denn obwohl er sie ach! mit heißem Bemühen durchaus studiert — von einem Recht der Hölle war ihm bis heute nichts bekannt. Er inquiriert den Gefangenen und er erfährt das Gesetz der Teufel und Gespenster. Der höllische Kodex gebietet: „Wo sie hereingeschlüpft, da müssen sie hinaus!" Nur der Weg über die Schwelle, auf dem er gekommen ist, nicht etwa durchs Fenster oder den sonst so beliebten Rauchfang, kann Mephisto ins Freie führen. Aber auch er zeigt ein Hindernis: den Drudenfuß, das Pentagramma, das fünfeckige Zeichen Christi, das der Pudel schon zuvor so ängstlich beschnobert hatte. Es war nach außen zu nicht gut gezogen, die offene Spitze ließ das ahnungslose Tier herein — jetzt, als Teufel, ist der Dämon gefangen. Ein Glücksfall sondergleichen: Der große Fallensteller in der Falle! Der seltene casus inspiriert den entzückten Juristen und läßt ihn richtig folgern: Wo ein Recht gilt, da gelten auch Verträge. Er will den Teufel, der ihm ins Garn gegangen, festhalten. Wie wäre es mit einem Pakt?

Wir stehen vor dem Bund mit dem Teufel, den das alte Volksbuch und Schauspiel mit dem ganzen Aufwand der schwarzen Magie, mit dem tollen Hokuspokus und lächerlichen Flitterkram der „zäuberischen vocabula, figurae, characteres vnd coniurationes" eingeleitet hatten. Nichts von all diesem Plunder bei Goethe! Er benützt nur eine Magie, die unverwüstliche, ewig gültige des Aberglaubens seines Volkes. Sie allein ist die Norm, nach der sich der Dichter ein Höllenrecht konstruiert, die ihm die Zauberformeln liefert, die auch den Teufel binden. Wie er es immer getan, so steigt er auch hier in die dunkeln Schachte der germanischen Volksseele hinab und fesselt die Dämonen, die sie selbst erzeugt hat, durch ihre eigenen, unbezwinglichen Wahngebilde, durch Drudenfuß und jenes Überbleibsel heidnischer Gebräuche, die nur die Kehrseite religiöser Anschauungen, die populäre Ergänzung christlichen Glaubens sind. Mit diesem Zauber ist es dem Dichter, der hier das Er-

gebnis mühevoller Studien verwertet hat, trotz des Humors, der die Szene durchleuchtet und vergoldet, bittrer Ernst. Mephisto ist gefangen. Er befindet sich in Fausts magischem Kreise, wie Macbeth auch die Hexen bannt. Die Zauberkraft des Helden, des Shakespeareschen und des Goetheschen, zieht erst die der Hölle an. Es hieße den tiefen Ernst der mysteriösen Situation, den folgenschwersten und wichtigsten Schritt der tragischen Handlung verkennen, wenn man annehmen wollte, der Teufel spiele nur mit Faust, er mache ihm vor, daß er aus bloßem Zufall sich in einer Zwangslage befinde, um Faust über die wahre Tatsache zu täuschen, daß der Teufel ihn mit Absicht aufgesucht. Einer sucht vielmehr den andern. Wie Faust die Elementargeister anrief, so kam und folgte ihm der Pudel, und der aus ihm hervorgegangene Teufel will nur entweichen, um als freier Geïst wiederkehren und seine Bedingungen stellen zu können. Mephisto läßt über seine Gefügigkeit von Anfang an nicht den geringsten Zweifel. Er bietet seine Dienste an, stellt wiederholte Besuche in Aussicht („die nächsten Male mehr davon") und erklärt sich, wenn es denn sein müsse, zum Bleiben bereit, um Faustens Bitte zu erfüllen und ihm noch weiteren Aufschluß über höllische Dinge zu erteilen. Ausdrücklich versichert Faust: „Ich habe Dir nicht nachgestellt, Bist Du doch selbst ins Garn gegangen."

Mephistos Versprechen, bald zurückzukehren, verfängt nicht. Er bleibt und schmeichelt die Erlaubnis ab, dem Faust seine Künste zeigen zu dürfen, die dessen Sinne ergötzen sollen. Einer Vorbereitung bedarf es nicht, seine dienstbaren Geister sind stets der Winke des Meisters gewärtig. Es ist kein leeres Zauberspiel wie im Volksbuch, wo die albernen Gaukelkünste in Fausts Losament einen Vorgeschmack noch größerer Höllenkräfte geben sollen, wenn nun Mephistos Scharen mit ihrem sirenenhaften Gesange Fausts Gemüt berücken und betäuben. Die schönen Bilder, in die weiche sinnliche Musik tanzend schwebender Daktylen und weiblicher Reime aufgelöst, schmeicheln sich in

seine Seele. Wie hinter einem Wolkenschleier gleiten diese arkadischen Gesichte vorüber. Die Decke des Zimmerkerkers scheint sich zu heben, der Himmel mit all seiner Sternenpracht funkelt herein, Engel flattern in leisen Bewegungen vorüber, auf paradiesischen Gefilden und elyseischen Eilanden wiegen sich selige Paare. Alles atmet Genuß und Friede und Wonne.

Der Geisterchor mit seinem süßen Traumgestalten hat Faust eingeschläfert, wie Mephisto es wollte; denn nunmehr ist er frei. Fausts Herrschaft über ihn dauert nur so lange, als der Magus im Besitz seines Bewußtseins ist. Nun ist seine Geisteskraft gebrochen. Der Teufel ist wieder Herr über sich selbst und seine Untertanen. Wie wenig seine Furcht vor dem Drudenfuß eine erheuchelte war, zeigt nun sein Befehl an die Ratte, die er in aller Form höllischen Rechtens beschwört, die nach innen zu geschlossene Spitze des Pentagramms aufzunagen. Dann verläßt der Gott des Ungeziefers triumphierend den schlummernden Faust, indem er seine Wiederkunft ankündigt. Der erwachende Magus befindet sich noch wie im Traume. Auch die Erscheinung des Teufels verschwimmt ihm unter der Fülle der Visionen, die ihn bezauberten. Enttäuscht fragt er sich, ob das kurze Erlebnis mit dem Pudel, dem er, wie er sich doch erinnert, die von Mephistos Abgang her noch offenstehende Türe aufgesperrt hatte, ein Traum gewesen sei.

Sofort aber, wie er in Aussicht gestellt, erscheint Mephisto wieder. Die befremdend rasche Rückkehr des Teufels sollte nach Goethes früherem Plane durch den Disputationsakt, der sich hier als breite Vorbereitungsszene zum folgenden Pakte und stimmungsreiches Zeitgemälde eingeschoben haben würde, verzögert werden. Noch heute läßt uns das absonderliche Gebaren des Mephisto, der sich von Faust nur eine ganz kurze Weile trennt, eine Lücke empfinden und ahnen, daß das „Wiedersehen", das er dem Träumenden verspricht, zunächst an anderm Orte, im Auditorium, erfolgen sollte.

Als ein ganz und gar Verwandelter kehrt Mephisto zu

Faust zurück. Die höllischen Formen zwar achtet er, indem er an die Tür klopft, auch jetzt noch durchaus. Auf das ärgerliche „Herein!" des Faust, der eine Störung und Enttäuschung befürchtet, dringt er, nachdem er sich zu erkennen gegeben hat, darauf, daß es dreimal erschalle — die Dreizahl ist in der Hölle ebenso mystisch und symbolisch als im Himmel, den sie selbdritt, mit Großmutter, Mutter Nacht und Sohn, bekämpft und parodiert. Wie Mephistos Stimmung umgeschlagen, so ist auch sein Gewand ein anderes geworden. Der kecke, übermütige Ton, den der Befreite anschlägt, paßt vortrefflich zu seinem Junkerkleide. Es ist die Tracht, die sich der einstige „Diener des hellischen Printzen" Luzifer im Lauf und Wandel der Zeiten, im Schau- und Puppenspiel zugelegt hat, die feine des spanischen Hofes wie auch das Gesellschaftskleid des achtzehnten Jahrhunderts mit Degen, Hut und seidenem Mäntelchen. Nur die rote Farbe und die Hahnenfeder künden das „aparte" Element, die Flamme, die sich der Teufel vorbehalten. Sonst ist er Kavalier vom Scheitel bis zur Zehe. Auf seinen chevaleresken und flotten Ton möchte er auch den gelehrten Magus stimmen, der ihn beschworen hat, wie er ihm auch rät, seine weltliche Kleidung anzulegen, damit er, frei und unbeschwert von jeder Erinnerung an sein bisheriges Tun, in seiner Gesellschaft das kennen lerne, was er so lange entbehrt und so sehnlich erwünschte, das Leben.

In tiefer Bedrücktheit steht Faust vor dem Verführer. Wieder einmal ist seine hochgemute Seele zaghaft und zerknirscht. Mit einem ahnungsvollen Seufzer hat er den Dämon empfangen, den er doch so eifrig zu halten bemüht war: „Wer will mich wieder plagen?" So lautet die Begrüßung des unheimlichen Gastes. Was regt sich nicht in dieser tiefbewegten Brust beim Nahen des höllischen Abgesandten! Faust hatte Gott gesucht und den Teufel gefunden. Die hohen Genien haben ihn verschmäht, und ein — Plagegeist steht vor ihm da. Ein untrüglicher Instinkt, der dunkle Drang, der nach des Herren Wort dem guten Menschen eigen ist, durchzittert seine Seele. Es ist

eine wahrhaft göttliche Eingebung Goethes, ein Zug, der nur aus der innerlichsten Sympathie mit seinem Helden entspringen konnte, wenn er ihn vom Anfang bis zum Ende nur mit dem größten Widerwillen, mit einem bis zum Ekel gesteigerten Abscheu jeweils dem Teufel gegenüber treten läßt. Faust ist sich des rechten Weges wohl bewußt, und doch muß er den falschen gehen. Das verworrene Leben will es nicht anders, sein Schicksal gebietet es. Und dieses Verhängnis, das ihm das Leben in allen seinen Reichen, mit allen Herrlichkeiten dieser Welt eröffnen will, steht in leibhaftiger Gestalt auf seiner Schwelle: der alte Versucher, der Satan.

Mephistos lockender Ruf trifft keinen gewöhnlichen Menschen, sondern den Faust, nicht einen jener armen Irdischen, die das Leben hinnehmen, wie es ist und kommt, sondern einen der Auserwählten, die es in seinem innersten Kern und Wesen aufsuchen und nach ihren eigenen, hohen Wünschen und Idealen zu bemeistern und zu gestalten streben. Diesen Faust täuscht kein blendendes Wort, keine Illusion. Eine vollwichtige, erlesene Beute ist es, die der Teufel hier zu erringen hat. Ein innerlich ganz ausgereifter Mensch soll hier mit Spiegelbildern gekirrt werden, deren Lug und Trug er in der Tiefe seiner klaren Seele durchschaut, soll mit einem leichten Schritt, in buntem Flitter in das Leben tänzeln, dessen Enge und Schwere und Pein er fühlt und erkennt, der weiß, daß zwei böse Nornen es beherrschen: die Entbehrung und die Sorge. Indem er ihre Qualen ausmalt, zeigt er seine Wünsche, die er — zu jung und durstig noch, um ganz verzichten zu können — in seinem heißen Herzen hegt. Es sind die alten faustischen Wünsche, das alte titanische Begehren: Alles oder Nichts! Ein Gott oder den Tod! In seine unstillbare Gottessehnsucht läuft das Klagelied des Menschen aus, der vor dem Teufel steht, in den heiligen Schmerz, daß der tiefempfundene Gott seines Inneren nicht auch der äußere ist, der ihn zu seiner Höhe und Tätigkeit emporziehen kann.

Kleinlaut steht der Satan vor dieser idealen Größe. Er wagt den Todesmutigen nur leise an die irdische Angst vor der letzten Stunde zu erinnern. Aber Fausts Leidenschaft übertönt die Mahnung mit fliegenden Gedanken: Sterben auf der Höhe des Lebens möchte er, wie der Sieger im Triumphe, wie der Genüßling im Rausche — hätte ihn doch in seinem seligsten Augenblicke der Erdgeist dahingerafft! Deutlicher und kühner als zuvor spielt jetzt der zynische Teufel auf die Osternacht an, deren himmlische Entzückungen doch wieder auf der Erde geendigt hatten. Der ernüchterte Faust antwortet dem Spion mit gleicher Erkenntnis, worauf der Schlaue mit halber Bescheidenheit einlenkt und gesteht, daß seine Wissenschaft begrenzt und gewisser Künste bedürftig sei. Mephisto ist keiner der allwissenden Götter, zu denen es Faust hinanzieht, aber als vielvermögender Dämon durchaus nicht zu verachten. Mit jedem seiner schneidenden Worte lockt er zugleich den Faust.

Schon erwecken die gereizten, einzeiligen Repliken, womit sich die Gegner befehden, den Anschein, als ob das Gespräch in den Ton der früheren Disputation verfallen und zum spitzen Geplänkel sich herabsenken wolle, da erhebt sich Faust, an seine schwache Stunde erinnert, in altem Titanentrotz zu einer fürchterlichen Verdammung jener frommen Ostergefühle, auf die er nun als trügerische Erscheinungen zurückschaut. Alle irdischen Werte und Freuden versinken nun vor seinem Schmerz und seiner Enttäuschung in ein leeres Nichts. Dünkte ihm das menschliche Leben soeben noch eine Qual, so ist es jetzt ein einziges Blend- und Gaukelwerk, das nur dazu bestimmt ist, die Seele zu umgarnen, sie in den Kerker des Leibes zu locken und zu verstricken. Er verabschiedet jede Illusion, die es allein lebenswert machen könnte, jeden Schmuck des Daseins. In einem entsetzlichen Fluch entlädt sich seine innere Qual. In rasender Steigerung verwünscht er das Selbstvertrauen, die Schönheit, den Ruhm, den Besitz, das Glück, den Genuß, die Hoffnung, den Glauben und vor allem die Geduld; denn sie ist es, die

diesen Feuergeist am meisten narrt und quält, die seinem Vorwärtsdrängen die Zügel anlegen will, die er nunmehr in schäumendem Grimm verwirft. Sein Übermut, den eine tragische Grundstimmung geboren hat, seine Hybris, ist auf das höchste gestiegen. Er hat in seinem Wahne nicht nur allem Menschlichen, sondern auch allem Göttlichen mit diesem Fluche abgesagt. Was der Teufel bei Hiob, der doch auch alle Sorge und Menschenqual bis zur Todessehnsucht erfuhr, nicht erreichte: daß er dem Herrn ins Angesicht fluche — bei Faust ist es ihm scheinbar gelungen; denn er hat die lebendig reiche Schönheit dieser Welt, deren sich die echten Göttersöhne erfreuen sollen, verdammt. Ist er damit von seinem Urquell abgefallen, oder wird ihm der Herr die hohe Meinung, die diesen Geist zur höchsten Ungeduld und Verzweiflung trieb, in seiner Liebe und Güte anrechnen?

Der Teufel aber, der ihn mit seiner stichelnden Bosheit so wirksam gereizt, hat sein Opfer soweit gebracht, als er es wollte: Er hat den Lebensquell in ihm verstopft, seine lichte Seele verdunkelt. Faust steht jetzt vor dem Nichts, vor dem Chaos. Er wird und muß in der grauenvollen Öde und Leere seines entgöttlichten Herzens, in den Abgrund der Hoffnungslosigkeit starrend, die Hand ergreifen, die sich ihm daraus entgegenstreckt: die kalte Teufelshand. Ein unsichtbarer Geisterchor verkündet den großen Augenblick. Ein zweifaches Wehe! leitet eine *Klage* über Fausts verbrecherisches Beginnen ein, über die Zerstörung dieser *schönen* Welt, die er, ein Halbgott, zerschlagen, und deren Trümmer ins Nichts hinüberzutragen den *trauernden* Dämonen nunmehr als *schmerzliches* Amt geboten ist. Eine Mahnung erschallt sodann aus dem Mund dieser Geister: der mächtige Erdensohn solle die verwüstete Welt aufs neue, um so glanzvoller, in seinem *Inneren* aufbauen, einen anderen, frischen und fröhlichen Lebenslauf beginnen.

Welcher Art sind diese Geister? Woher stammen sie? Mephisto erklärt sie — wie immer eitel und stolz auf die

höllischen Heerscharen — als die „Kleinen“ unter den Seinigen, als altkluge Anfänger und noch jugendliche Diener seiner teuflischen Herrschaft. Aber verwundert fragen wir uns: Klagt und mahnt derart, in solchen Tönen die Hölle? Klingen diese Stimmen der Kleinen wie die der Teufel? Oder nicht vielmehr wie die der Engel? Freilich, schon Wagner warnt vor der Doppelzüngigkeit der Dämonen:

> Sie stellen wie vom Himmel sich gesandt,
> Und lispeln englisch, wenn sie lügen.

Wenn sie lügen, diese unsichtbaren Geister, die hier von einer untergegangenen Welt der Schönheit und einem noch idealeren Aufbau einer künftigen singen, dann lispeln sie allzu englisch. Bei ihrer Klage, die so innig und tief mit dem tragischen Grundton der besseren Seele des Weltzerstörers zusammenklingt, überhört man die Schmeichelei, womit sie den „Halbgott“ und den „Mächtigen der Erdensöhne“ locken. Diese Sirenen mit ihrem Wehe! und Mitleid scheinen weit mehr den Weg des Heils als des Unheils zu zeigen. Fast möchte man glauben, diese kleinen Teufel seien in der Tat ehemals Engelein gewesen, die dem Faust in seiner Schicksalsstunde, wie der Engel des Volksbuches mit seinem warnenden: O homo fuge! oder der gute Geist in Marlowes Drama, beigestanden. Hat hier am Ende der Dichter selbst eine Sinnesänderung vollzogen und die zarten Wesen, die ursprünglich dem Himmel angehören sollten, in Geschöpfe der Hölle verwandelt? Allzudeutlich trügen sie dann noch die Eierschalen dieser Metamorphose an sich, die verkümmerten Reste ihrer einstigen Flügel. Aber Goethe hat wohl den unsichtbaren Chor der Geister dem Schinkschen (1796) nachgebildet, der ganz und gar im Dienste des Teufels steht und Faust ermutigt:

> Wohlgethan,
> Künftiger Herrscher der Dämonen,
> Keck hinan
> Zu des Geisterreichs Thronen!

Was Schink hier, in „Doktor Fausts Bund mit der Hölle" plump und geradezu ausspricht, den Verfall an den Teufel, hat Goethe ungemein zart und fein verschleiert. Es ist ein magischer Vorgang, der hier zu schildern war: der allmähliche Übergang Fausts ins Reich der Dämonen, der sachte vom Guten zum Bösen. Da er im Innern des Helden vor sich geht, versetzt der Dichter die kleinen Geister in die Seele des Abtrünnigen. Die altklugen Vortruppen Mephistos nisten sich hier ein und schmiegen sich den seelischen Bewegungen Fausts auf das innigste an. Sie beteiligen sich an seinem jähen Sturz, an dem Zusammenbruch seiner Welt, deren Reste sie im Nichts, im Totenreich ihres Chaos, begraben, und richten ihn dann heuchlerisch wieder auf, indem sie ihm das Wahngebilde eines prächtigeren Reiches, eines glänzenderen Lebens — die Throne der Hölle! — vorspiegeln. Der tiefe psychologische Sinn dieses Teufelsspieles liegt darin, daß Fausts Seele nun erst recht durch die Blend- und Gaukelwerke betrogen werden soll, die er soeben verflucht hat. Aus der Einsamkeit seiner vergrübelten Geisteswelt schmeicheln ihn die listigen Teufelchen in die Scheinwerte des Lebens.

Mephisto hat allen Grund, mit seinen Getreuen zufrieden zu sein, die Wagners Wort so prompt erfüllen und „gern gehorchen, weil sie uns gern betriegen". Er ist Ein Herz und Eine Seele mit diesen Teufelskerlchen, spricht im gleichen Rhythmus ihnen nach und setzt dann ihre schmeichlerischen Bilder in seiner flotten und zynischen Weise fort. Den Halbgott, den Prometheus mit dem herzverzehrenden Geier zu spielen, ist eine undankbare Rolle! Jedes Menschlein ist dem Titanen darin überlegen, daß es wenigstens das Dasein zu genießen versteht. Also heraus aus dieser eingebildeten Göttergesellschaft und hinein in die der Erdgeborenen, deren schlechteste immer noch besser ist als jene, weil sie eine wirkliche ist und ihm wenigstens zum Gefühl seines Lebens und seiner Kräfte verhilft! Der schwerfällige, nachdrückliche Rhythmus seiner Mahnung springt in den leichten, einschmeichelnden Tonfall des Geplauders über, wenn nunmehr

Mephisto den vergrämten Faust an den Tisch des Lebens, an die Tafel seiner Freuden lädt. Zwar ist er, wie er in serviler Laune meint, kein „großer" Herr, aber doch der beflissene Diener eines mächtigen Gebieters, den er nicht nennt. (Goethe übernimmt hier Pfitzers niederen Höllengeist. Den Fürsten dieses Reiches, Luzifer, hat er im „Urfaust" nur einmal namhaft gemacht.) Immerhin könne sich Faust in seiner Gesellschaft sehen lassen, wenn er gewillt sei, seine Begleitung anzunehmen.

Es gilt die Fahrt ins „Leben". Alles klingt noch unbestimmt in Mephistos Anerbieten. „Mensch unter Menschen" soll sich der bisher so einsame, verdrossene Magus fühlen, ohne aber „unter das Pack gestoßen" zu werden. Hat Faust nicht jene Empfindungen schon genossen, als er im Volksgetümmel am Ostertag ausrief: „Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein?" Und wird ihn Mephisto nicht zunächst zu dem Studentenpack in Auerbachs Keller führen, auch wenn er ihn nicht gerade darunter stoßen, ihn nicht zum Bleiben nötigen will? Der Teufel bezweckt mit seinen vagen Verheißungen nichts anderes, als Faust, dem die bessere Seele entschwunden ist, an der schlechteren zu fassen, die — nach seiner Entkleidung von allen Illusionen und Idealen — völlig Besitz von seiner Brust ergriffen hat: am Lebensdrang, an der „derben Liebeslust". Diese Instinkte sind in ihm gereizt und erwacht. Darum bietet, um sie zu nützen, ihm Mephisto mit eifriger Hast, sofort, „auf der Stelle", zuerst als Geselle, dann als Diener und Knecht seine Dienste an. Und Faust, von den Dämonen besessen und geneigt, geht darauf ein. Schon reicht er dem Teufel den kleinen Finger: „Und was soll ich dagegen Dir erfüllen?" Das Gespräch nimmt langsam die Formen des Paktierens an, der Teufelsbund der alten Sage beginnt in Kraft und Recht zu treten, der entscheidungsvollste Moment der Tragödie bereitet sich vor.

Von vornherein hat Goethe die Sache anders gewendet, tiefer erfaßt, höher gerichtet als er sie im Volksbuch vorfand, wo alles aufs rasche, derbe Zugreifen — von beiden Seiten — zugeschnitten ist. Der Teufel weicht aus und will die Festsetzung seiner Be-

dingungen einer späteren Zeit vorbehalten. Aber Faust besteht hartnäckig auf seinem Verlangen. Wieder klirren die scharfen Schwerter der Kämpfer aufeinander, wieder erhebt sich ihr Wortgefecht zum Charakter einer hohen Disputation, worin jeder Gedanke schwer wiegt wie die Ewigkeit, die sich darin spiegelt. Faust erwidert mit einer Wendung, die erkennen läßt, daß er das egoistische Wesen seines Gegners klar durchschaut, mit einem ungesuchten Witzworte, das den Teufel im Kern seiner Seele treffen müßte, wenn er dieses Organ besäße. Er, der Schamlose, stellt sich so, als ob er den Vorteil des andern im Auge habe, als ob er uneigennützig, ohne Entgelt, umsonst handle! „Um Gottes willen." Mit wundervoller Ironie hat der Dichter seinem Helden dieses schöne Wort des Volkes in den Mund gelegt. Man fühlt heraus, daß auf diesem Faust, der hier mit dem Teufel zu paktieren entschlossen ist, das Auge des „Herrn" ruht. Der Diensteifrige, der sich soeben noch als spiritus familiaris, als gefälligen Hausgeist gebärdete, ist in seiner Gefährlichkeit erkannt und formuliert jetzt ohne Zaudern seine Forderung: er will hier, auf Erden, Faustens Diener sein, wogegen sich Faust zum gleichen Dienst im Jenseits verpflichten solle: „Wenn wir uns drüben wiederfinden." In tiefsinniger Zweideutigkeit gebraucht hier der Dichter die Wörtchen „wenn" und „drüben". Es handelt sich hier um die große Frage, ob Mephisto sein vermeintliches Opfer im Jenseits wiederfindet; denn wo, in wessen Bereich liegt das „drüben"? Ist nicht der Unsterbliche das Eigentum des Herrn und ist nicht dessen verklärtes Gebiet der Wirksamkeit des Teufels verschlossen?

Faust antwortet mit der Verzweiflung einer müden und kranken Seele. Was bedeutet ihm, dem Hoffnungslosen, das „Drüben", was das „Oben" und „Unten", was das „Künftige"! Ihn quält nur das Jetzt, die schwere Bürde der Gegenwart. Er kennt und empfindet nur die kleinen Freuden und die großen Leiden dieser Erde. Vor allen ihre Sorgen. Nach der Befreiung von diesen irdischen Quälgeistern lechzt sein Gemüt. So stark

und unerträglich ist dieser Druck und Durst, daß er nichts anderes mehr empfindet, nichts wünscht, als Stillung dieses ungeheuren Schmerzes. Diese Welt der Liebe und des Hasses, des beständigen Sehnens aus dem Staub in die Höhe, aus dem Kerker in die Freiheit ist die seinige. Was kann er von der andern wissen? Ist jene zertrümmert, zu Ende, so folge „darnach", was will, die Sündflut oder „die andre" Welt — vielleicht mit neuen Leiden, neuen Sorgen! Nicht die Verachtung „jener Sphären", des Jenseits, spricht aus Faust, sondern nur der tiefe Wunsch des Menschen, im Diesseits frei von innerer Not den Kreis seiner Wirksamkeit zu erfüllen. Es ist kein teuflisches, sondern ein prometheisches Gefühl, das seinen Blick auf die Erde bannt. Diese urmenschliche Empfindung, diese Sehnsucht, unbekümmert und aus eigner Kraft schalten und walten zu können, quillt aus dem schöpferischen Lebensdrang des Faust. Sie wird sich im Lauf des tätigen Lebens, mit der Schaffensfreude erhöhen und bis zu dem Ausrufe verdichten:

> Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;
> Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet —

und dann wird es die dem Gewissen so nahe verwandte Sorge sein, die ihn zu dieser „Torheit" zurückführt und sein inneres Auge wieder auf das „Drüben" lenkt.

Der blinde Teufel freilich muß dieses leidenschaftliche Bekenntnis zum Diesseits für eine endgültige Absage an den Himmel, für eine Zusage an die Hölle halten und er dringt daher eilig auf förmlichen Abschluß des Vertrags. „Verbinde Dich!" ruft er dem Faust zu, indem er nun deutlicher seinen Einsatz bestimmt: Er will ihm, getreu seinem Vorgänger im Volksbuch, Künste zeigen und Genüsse verschaffen, wie sie noch niemals ein Mensch erfahren hat. Faust aber steht diesem Versprechen, noch ganz von seiner schmerzlichen Sehnsucht erfüllt, mit bitterem Zweifel gegenüber. Eine erhabene Ironie, die seiner Gesinnung entspricht, kommt über ihn. Was werden das für Gaben sein, die der „arme"

Teufel einem unersättlichen Geiste, einem hochfliegenden Menschen zu bieten hat! Unendlich weit ist dieser Faust seinem Gegner überlegen, wenn er ihm und seinesgleichen den gebührenden Rang anweist und ihn tief unter sich stehen sieht. Wie kann jemals ein so niedriges Geschöpf, das nur in der materiellen Welt zu Hause ist und nur die Vernichtung kennt, das geistige Streben eines hohen Menschen „fassen"!

Wir hören das Echo des himmlischen Prologs, den Widerhall der Worte des Herrn, der den strebenden Menschen für den seinigen erklärt und dem Teufel die milde Warnung erteilt hat: „Kannst Du ihn erfassen!" Diese göttliche Weisheit setzt sich bei Faust in höhnischen Zweifel um. Er spottet der Teufelskünste, der Freuden, die ihm in Aussicht gestellt werden. Sie sind so trügerisch wie die Blendwerke der Erde. Alle diese Früchte tragen von Anfang an den Keim der Verwesung in sich, sie täuschen dauernden Genuß, bleibende Sättigung vor und zerrinnen und faulen, bevor man sie nur gepflückt hat. Alle sind Scheinfreuden, die wohl glänzen, aber im Kerne hohl und wurmig sind: die Speise, das Gold, das Spiel, die Liebe, die Ehre, alle sind flüchtige Kinder des Augenblicks. Daß es ironische Fragen sind, die Faust, der Hochstrebende, an den „armen" Teufel richtet, geht aus der Wahl der Beispiele, der irdischen Scheingüter hervor, die alle einen Besitz oder Genuß vortäuschen, der nicht dauernd und befriedigend ist. Auch Fausts Ausruf, ihm vorzeitig welkende Früchte oder täglich sich verjüngende Bäume zu zeigen, kann nur bitterer Sarkasmus sein; denn wozu sollen ihm diese „Künste" und „Schätze" dienen? Dieser faule Zauber und unnatürliche Schwindel eines Gauklers, dessen Gewächse so bedenklich an den Wintergarten des naiven Volksbuches vom Erzzauberer (Kapitel 50) erinnern, soll Faust Genüge tun? Sind es nicht vielmehr Freuden, die er alle auch ohne den Teufel erlangen, die er jederzeit und überall sich selbst verschaffen kann? Die spöttischen Fragen Fausts nimmt Mephisto als wirklich gemeinte hin, er hält diese verächtliche

Verwerfung der gewöhnlichen, gemeinen Lebenswerte für bare Münze, für den Ausdruck sinnlicher Unersättlichkeit, deren Befriedigung er plump verspricht. Wie verkennt er doch den Edlen, wenn er ihn dann mit dem Maße des Durchschnittsmenschen mißt und ihm nach der tollen Genußjagd ein philiströses Alter voll satter Behaglichkeit als letztes aller Erdenziele vor Augen stellt! Wie wenig vermag er das titanische, nie ermüdende Ringen des Faust zu erfassen, das nun in seiner vollen, elementaren Kraft und Größe vor ihm aufbäumt.

In stolzem Selbstbewußtsein hält der Empörer dem Versucher sein tiefstes Wesen entgegen: die Unrast seines Geistes, die Wahrhaftigkeit seines Erkenntnisdranges. Niemals sind Faust und der Teufel innerlich weiter voneinander entfernt als in diesem Zeitpunkte, wo alles auf den Abschluß eines Bundes hindrängt. Mephistos gleißnerische Lockung hat Fausts bessere Seele in ihrer ganzen Gewalt und edlen Stärke geweckt. Es ist die höchste Sittlichkeit, das Ethos des „guten", wenn auch im dunkeln Drange, immer vorwärts strebenden Menschen, der da bekennt und versichert, ein Faulbett solle ihm zum Sterbebette werden, der Tag sein letzter sein, an dem es dem Teufel gelinge, ihn mit seinen eitlen Künsten zu befriedigen. Jedes Wort trifft unbewußt das Wesen beider Kontrahenten, wie darum auch ins Innerste der Sache, die hier auf dem Spiele steht. Kann Mephisto ihn „schmeichelnd belügen" bis zum Selbstgefallen, ihn „mit Genuß betrügen", so gehört er ihm an. Und in diesem Sinne ist er zum Vertrage entschlossen. „Die Wette biet' ich." Sofort schlägt Mephisto mit einem freudigen „Topp!" zu, und Faust erwidert mit kräftigem Gegenschlage.

Das Bündnis ist geschlossen. In welcher Form Rechtens? Und was ist sein Zweck und Inhalt? Zunächst: Ist es in der Tat eine Wette, die Faust hier mit dem Teufel eingeht? Mit der kühnen Hand des schöpferischen Genies hat Goethe die alte Form des Teufelsbündnisses zerbrochen. An die Stelle einer bestimmten Frist, nach deren Ablauf Faust dem Teufel, seinem

bisherigen Diener, gehören soll, setzt der Dichter eine ungewisse Zeit, die begrenzt ist durch den Ausfall einer Prüfung, durch ein bestimmtes Verhalten des Faust. Goethe greift hier, in wundervoller Eingebung, auf das Buch Hiob zurück. Wie dort, soll der Held vom Teufel versucht werden, bis er von Gott abgefallen, bis aus dem Knecht des himmlischen Herrn der des Satans geworden ist. Faust ist verloren, wenn er von seinem „Urquell" entfernt worden, wenn der göttliche Brunnen seines Lebens — nicht bloß, wie es bei seinem großen Fluche geschah, vorübergehend getrübt, sondern — unheilbar vergiftet ist.

Dieser himmlische Born ist sein „Streben", das ihn erst zu dem macht, der er ist, der „gute" Mensch, der Liebling Gottes, der Faust. Er ist verloren, wenn er diesen Ursprung verleugnet, wenn er sein eigenstes und tiefstes Wesen aufgegeben, wenn er sich selbst verloren hat. Er gehört dem Teufel, wenn an die Stelle des Strebens das Gegenteil, das Beharren im Genusse, an die Stelle des unermüdlichen Ringens die Selbstzufriedenheit getreten ist. Diese Bedingung bedeutet nicht nur eine Veränderung der Gesinnung, sondern der Natur des Faust. Damit sie erfüllt werde, muß er alles aufgeben, was er sein eigen nennt: Seine Seele, sein Leben, sein Ich.

Es ist das Wesen seiner Persönlichkeit, daß er zwei Seelen besitzt. Gibt er, wie es der Teufel verlangt, die bessere für die schlechtere hin, so ist er nicht mehr er selbst. Sein innerstes Leben besteht im nie zu befriedigenden Fortschritt. Sobald er, in Genuß verloren, inne hält, ist es erloschen. Sein Ich ist gegründet auf das Recht der Freiheit und Selbstentwickelung. Hat er diese Mitgift im Müßiggang vertan, so ist es dahin. Faust selbst ist sich dieser Folgen durchaus bewußt; denn er spricht sie selber — „nicht freventlich", sondern — mit voller Überzeugung aus. Er kann und will nicht anders als verloren sein, wenn er den Künsten des Teufels erliegt, wenn dieser es fertig bringt, ihn um seine edlere Seele mit Schmeichellügen und trügerischen Genüssen zu täuschen. „Das sei für mich der letzte

Tag!" Das Leben ist für ihn vorbei, wenn es dem Satan gelingt, ihm den Ausruf zu entlocken, der seinen Stillstand bezeichnet:

> Werd' ich zum Augenblicke sagen:
> Verweile doch! Du bist so schön!
> Dann magst Du mich in Fesseln schlagen,
> Dann will ich gern zugrunde gehn!

Seine freie Persönlichkeit, sein Ich, ist tot, wenn seine geistigen Kräfte im Genuß geknebelt werden. Als Sklave der Begierde gehört er sich selber nicht mehr an:

> Wie ich beharre, bin ich Knecht
> Ob Dein, was frag ich, oder wessen.

Eine sonderbare „Wette" ist dieser Vertrag, wobei der eine Kontrahent sein Leben einsetzt und die Frist begrenzt ist durch dessen Lebensende! Wie kann der eine Teil, Faust, über den Ausgang dieser „Wette" bestimmen, da er ihn nicht mehr erlebt! Muß vielmehr nicht darüber eine andere, höhere Instanz entscheiden, zumal wenn ihr das, was eingesetzt wurde, zugehört? In der Tat greift hier eine überirdische Gewalt, das Mysterium des Himmels ein, der diese „Wette", dieses Rechtsgeschäft unter Lebenden, vor sein unsterbliches Forum bringen wird, ja, die Frage schon vor seinem ewigen Richterstuhl entschieden hat. Es wird kein Streit stattfinden zwischen dem „Herrn" des Prologs, der seinen Knecht vertritt, und dem Teufel. Dieser ist bereits um seine Beute betrogen, weil er sich selbst darüber getäuscht, selbst darum betrogen hat. Nur das Spiel ist den beiden „Wettenden" in die Hand gegeben, über dessen Gewinn oder Verlust bestimmt der Herr. Dieses Spiel ist eine fortdauernde Probe zweier entgegengesetzter Kräfte, die zwischen den Parteien unentschieden bleiben muß, weil sie unwirksam ist.

Der Vertrag zwischen Faust und Mephistopheles ist von Anfang an, schon in seinem Keime, null und nichtig; denn er setzt etwas Unmögliches fest. Die Bedingung, die Faust dem Teufel stellt, kann von ihm niemals erfüllt werden, weil die Sache, um die der Kampf geht, von vornherein der Gewalt

beider Streiter entzogen ist. So wenig der Knecht des Herrn seine Seele zugleich zum Einsatz und Preise für den Krieg mit dem Teufel hingeben kann, so wenig kann dieser gegen ihn etwas ausrichten. Das, was Faust bedingt, geht gegen seine Natur, und das, was Mephistopheles erfüllen soll, über seine Kraft. Im Jahre 1815, als der zweite Teil der Tragödie nur in keimartigen Anfängen vorlag, erklärte der Dichter seinem Freunde Sulpiz Boisserée auf dessen Vermutung, daß der Teufel Unrecht behalte: „Faust macht im Anfang dem Teufel eine Bedingung, woraus alles folgt." Diese Folgen standen damals schon fest; denn sie waren nach der ganzen Art der Bedingung und der Charaktere, auf die sie gemünzt war, selbstverständlich. Der Faust, wie Goethe ihn angelegt und der Herr des Prologs ihn verteidigt hatte, kann durch die Künste des Teufels niemals befriedigt werden.

So grundverschieden ist die Willensrichtung der beiden Parteien, des guten Menschen und des bösen Teufels, daß von einer Einigung, einem Vertrage, im Grunde keine Rede sein kann. Der ethisch gesinnte Faust denkt bei dem „Pakte" ganz anders als der diabolische Mephisto. Jenem ist es nur um die Bewahrung seines idealen Ich zu tun, das dieser gar nicht kennt. Darum ist es dem Faust auch völlig gleichgültig, wem er verknechtet ist, wenn er sich selbst verloren hat.

„Ob Dein, was frag' ich, oder wessen —"

Spricht man so, wenn man sich mit seinem Vertragsgegner als dem künftigen Eigentümer geeinigt hat? Und darum ist es auch ein leeres Spiel, diesen sonderbaren Pakt besiegeln zu wollen. Mephisto hat es damit sehr eilig; denn die Hölle selbst hat ihre Rechte, die sie später vielleicht einmal verteidigen muß. Nachdem er seine Dienste sofort, für den am gleichen Abend stattfindenden Doktorschmaus — das einzige Rudiment der unausgeführten Disputationsszene! — angeboten hat, bittet er mit einer notariellen Floskel um schriftliche Formulierung des Bundes. Und nun zeigt sich Faust wieder im vollen Glanze

seiner sittlichen, dem Teufel entgegengesetzten Verfassung. Ist das ein Satansbraten, der so von „Manneswort“ und „Treue“ spricht, wird dieser Feuergeist, der so das ewig Lebendige der in allen Strömen fortrasenden Welt in sich empfindet, so alles Tote und Starre des versteinerten Buchstabens verachtet, jemals dem feindlichen Element des Beharrens anheimfallen?

Was willst Du b ö s e r Geist von m i r? . . . . .

Die Blutsverschreibung, die der Teufel, der Überlieferung gemäß, verlangt, nennt Faust mit Recht eine „Fratze“. Sie besagt und beweist für ihn Nichts und Nichtiges. Es bedarf für ihn des „besonderen Saftes“, dieser magischen Bekräftigung dieses „Bündnisses“ keineswegs. Er wird es halten. Auf s e i n e Weise. Nochmals betont er mit allem Nachdruck seinen Einsatz:

Das S t r e b e n m e i n e r g a n z e n K r a f t
Ist grade das, was ich verspreche.

Es klingt wie ein Hohn auf das „Bündnis“, wenn Faust hier wieder das Schlagwort des Herrn gebraucht. Das „Streben“ ist der Kern seines Wesens, der Zweck seines irdischen Daseins. Seiner „g a n z e n Kraft“. Nicht die halbe, nicht die eine oder andere Seele setzt er ein, sondern beide, die edle, die nach oben strebt, und die unten klebt, die niedere, an die der Teufel sich klammern möchte. Leidenschaftlich erklärte er das M o t i v seines Bundes mit dem feindlichen Gesellen. Er rechtfertigt es vor seinem Gewissen: da er die Götter nicht zu sich herab beugen konnte, so hat er den Acheron in Bewegung gesetzt, den Teufel beschworen. Er hatte sich zu hoch gebläht — er gehört nur in den Kreis der Niedrigen. Der Schmerz und die Verzweiflung über die Zurückweisung durch den großen Naturgeist sind es, die ihn dem Dämon in die Arme trieben. Weil er seinen Wissens- und Erkenntnisdurst nicht befriedigen konnte, will er nun seine Sinnen- und Liebeslust stillen.

Die Blutsverschreibung äußert ihre magische Wirkung: die hohe Seele wird von der derben abgelöst. In die Tiefen der

Sinnlichkeit will Faust untertauchen, seine heiße Begierde verlangt nach Reizen und Gesichten, die nur der wunderkräftige Gefährte bieten, nach zauberhaften Geheimnissen, die nur er enthüllen kann. Aber immer wieder regt sich Fausts freier, männlicher Geist, der der Verknechtung des Genußlebens widerstrebt. Noch immer hallt in seiner Seele das Wort des Welt- und Tatengenius, der ihn verschmäht hat, wenn er, wie jener in Lebensfluten und Tatensturm, jetzt in der rauschenden Zeit, in der rollenden Begebenheit sich rastlos betätigen will. Sein „Streben" ist nur verwirrt, die bessere Seele nur verschleiert, er besitzt noch seine „ganze" Kraft.

Ganz natürlich muß der Teufel diese faustische Mischung einer glühenden Leidenschaft verkennen. Er deutet sie als bloße Gier nach sinnlichen Genüssen, deren Maßlosigkeit er nur allzu gerne fördert. Rastlos sich betätigen lautet in diabolischer Übersetzung: Überall naschen, sich allenthalben ergötzen! Aber Faust korrigiert den Ausleger seiner Worte so geflissentlich, mit einer so deutlichen Absicht, daß man meint, den Dichter selbst zu vernehmen, der hier besonders genau über den Sinn der Weltfahrt seines Helden unterrichten möchte. „Du hörest ja", sagt Faust mehr schulmeisterlich als poetisch, mehr als Professor denn als leidenschaftlicher Titane, „von Freud ist nicht die Rede". In der Tat hat er vom Wechsel von Schmerz und Genuß, Gelingen und Verdruß gesprochen und erklärt sich nun genauer in Wendungen, die jeden Zweifel über die Grundströmung seines Lebensdranges ausschließen, und die auch der schwerhörige Teufel verstehen sollte.

Dem Taumel weiht er sich. Er ist sich bewußt, daß sein besseres Ich, seine edlere Natur belogen und betrogen werden soll. Die Ausdrücke, die in sich einen Widerspruch enthalten, die Oxymora, die diese Verirrung näher bezeichnen sollen: „schmerzlichster Genuß", „verliebter Haß", „erquickender Verdruß" verraten fast allzu deutlich das Programm, das der Dichter seinem Helden vorschreibt. Er klügelt und wird theoretisch, so sehr, daß seine merkliche Absicht nahezu die poetische Stimmung beeinträchtigt. Man erkennt hier Goethes mühsame Gedanken-

arbeit. Er flickt und näht; denn er ist an der heiklen Stelle angelangt, wo das Bruchstück der Paktszene des „Fragments" beginnt: Er muß die „große Lücke" vollends schließen und den Übergang vom neuen Teil in den alten vollziehen. „Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist, soll keinen künftigen Schmerzen sich verschließen" — so fing jenes frühere Bekenntnis des ganz und gar vermenschlichten Titanen, so hub das Gelöbnis des Faust an, der die Ziele der Menschheit zu den seinen machen, der ihre „Krone" erringen wollte. Diesen wahrhaft humanen Helden, in dem schon der „gute" Sohn des „Herrn" angelegt war, galt es, mit dem Teufelsbündler zu vereinigen.

In jeder Verszeile der neu geschaffenen Partie, die der Zusammenschweißung der Bruchstelle dient, bemerken wir dieses eifrige Bemühen des Dichters, den durch den Satansbund erregten Sinnenmenschen in den Typus des „Fragmentes" überzuleiten. Was jener leidenschaftlich ausspricht, seine Erbitterung, daß des Denkens Faden zerrissen, daß ihm vor allem Wissen schon lange ekle, verwandelt dieser in einen heroischen Entschluß. Da er das Universum nicht erkennen konnte, so möchte er es nun wenigstens erfahren! Der persönliche Schmerz des Enttäuschten geht in die große, allgemeine Sehnsucht der Menschheit über. Diese bis zur Wehmut gedämpfte Einsicht in das Wesen der leidenden Welt teilt sogar Mephisto. Er spricht in tremolierendem Tone, wie ein Theologe, mit biblischen Gleichnissen dem bewegten Genossen den Trost der Resignation zu. Er kaut schon länger als Faust an der harten Weltspeise, und nun möchte sie dieses Menschlein in seiner kurzen Lebensfrist mit Haut und Haaren verschlucken, mit allem, was sie im tiefsten Inneren bewegt und treibt, möchte den „alten Sauerteig" der Schöpfung verdauen! Die Menschheit als Ganzes, ihre gesamte Mitgift will der Einzelne genießen! Das geht über die Kräfte und Künste des Teufels, das ist nur einem Gotte vorbehalten.

Auch Mephisto ist an den alten Plan des Schöpfers, die ewige Ordnung der Dinge gebunden. Er kennt die Verteilung der Welt

von Uranfang her: das Licht gebührt dem Himmel, die Finsternis der Hölle, den Menschen aber nur ein bescheidener Anteil an beidem, der ständige Wechsel von Tag und Nacht, von Erkenntnis und Irrtum, von Freud und Leid. Faust behagt diese Rangordnung und Rollenverteilung durchaus nicht. Mephistos Vernunftpredigt, die nur dazu dienen soll, sein hohes, immer noch nicht gebändigtes Streben auf den niederen Grad der kleinen Menschen zurückzuführen, entflammt erst recht seinen titanischen Sinn: „Allein ich will!" Dieser Wille aber dünkt dem Teufel sehr komisch und phantastisch. In der kurzen Spanne, die dem Menschen vergönnt ist, die Summe alles Wissens und Könnens erreichen zu wollen, das erinnert ein wenig an den Famulus Wagner, der auch schon das Mißverhältnis zwischen Kunst und Leben beklagte, oder an die Schwärmerei eines Dichters, der in Ausgeburten seiner Einbildungskraft, in zentaurischen Geschöpfen die widersprechendsten Fähigkeiten vereinigt — ein kleines persönliches Abbild der gesamten Welt, ein „Herr Mikrokosmos", den es in Wirklichkeit nicht gibt.

Immer tiefer drückt der Böse das Selbstgefühl des irdischen Genossen herab, immer zaghafter kämpft die Seele des Ermattenden gegen die teuflische Umstrickung. Das alte Klagelied, daß wir nichts wissen können, daß wir den unendlichen Göttern nie und nimmer zu gleichen vermögen, wiederholt sich in neuen Tönen, bis Mephisto dem elegischen Gespräch entschlossen eine Wendung ins Praktische gibt. Nein, der Mensch kann seine bescheidenen Kräfte nicht selbst erhöhen, aber er kann sie unterstützen, wie er seine Genüsse vermehren kann — er braucht nur Vorspann zu nehmen. Die Pferde, die seinen Wagen ziehen oder die ihn tragen, verleihen ihm die fremde Schnelligkeit ihrer Beine und ersparen ihm zugleich die eigene Bemühung. Sechs Hengste — welch majestätisch-üppiges Bild zaubert der Teufelskünstler seinem Opfer vor Augen, wie schmeichelt er damit dessen Titanismus und wie schläfert er dessen Tatkraft damit ein! Er scheint ihm ungeahnte Kräfte verleihen zu können und bietet ihm

nur bequeme Genüsse. Es sind die Freuden, die man freilich erst erfahren muß, die nicht ersonnen, sondern nur erlebt werden können. Darum heraus aus dem Studierzimmer! Heraus aus der Spekulation, deren Geist ein böser Geist ist; denn er führt das Menschentier stets nur im Kreise eines dürren Heidelandes herum und läßt es die fette Weide des Lebens, die dicht daneben liegt, mißachten. Es ist ein tiefsinniger Zug Goethes, hier, am Ende der Paktszene, ein Grundmotiv der alten Zaubersage in dieser Weise zu wenden. Während dort der „Spekulierer“ Faust gerade durch diesen Trieb dem Teufel zugeführt wird, schreibt ihn Mephisto, wohl wissend, daß es das hohe Streben seines Zöglings ist, in satanischer Ironie „einem“ bösen Geiste zu, um ihn desto sicherer sich selber, dem Bösen, zu verknechten.

Der weltfremde Faust steht den Ratschägen und Fingerzeigen des Teufels hilflos gegenüber. Auf seine schüchterne Frage: „Wie fangen wir das an?“ kann freilich Mephisto mit keinem positiven und bestimmten Vorschlag antworten. Zunächst heißt es nur, das alte Leben aufgeben, den bisherigen Marterort verlassen. „Wir gehen eben fort.“ Sehr wirksam erinnern seine Worte, worin er dem Faust die Fruchtlosigkeit und Langeweile seines Gelehrten- und Lehrerdaseins vor Augen führt, an dessen eigene Klagen, die er einst im ersten Selbstgespräche und vor dem Famulus ausgestoßen. Das „leere Stroh“, das Faust nach Mephistos Meinung seither gedroschen hat, gemahnt sehr deutlich an die zehn Jahre, worin der Professor seine Schüler an der Nase herumgeführt, der Nachbar „Wanst“ an die Futterkrippe Wagners, der sich mit seinem schalen Zeuge besser zu jenem leeren Spiele eignet; die „Buben“, denen Faust sein bestes Wissen nicht verraten darf, unterscheiden sich nicht im mindesten von dem „Pöbel“, dem man sein Innerstes nicht offenbaren soll.

Faust ist von Mephistos letzten Trümpfen völlig besiegt und überzeugt; denn des Teufels Gründe sind seine eigenen. In seiner trost- und hoffnungslosen Verfassung ist es ihm unmöglich, dem Studenten gegenüberzutreten, der sich draußen ankündigt und

den nun Mephisto an Faustens Stelle empfangen will. Äußerst geschickt hat so der Dichter die Maskerade des Teufels motiviert und den Übergang zu der nachfolgenden, längst im „Urfaust“ vorhandenen Schülerszene hergestellt. Bevor jedoch Mephisto den wartenden Musenjünger empfängt, blickt er nochmals im Selbstgespräche auf seinen Erfolg zurück. Das Bündnis ist ihm gelungen. Faust ist auf dem richtigen Wege, der Seinige zu werden. Hat er nicht in seiner Verblendung bereits seinem edelsten Trieb, dem Drang nach Erkenntnis entsagt, ihn verleugnet und verschworen? Schon höhnt und triumphiert der Teufel:

> Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
> Des Menschen allerhöchste Kraft,
> Laß nur in Blend- und Zauberwerken
> Dich von dem Lügengeist bestärken,
> So hab' ich Dich schon unbedingt.

Kuno Fischer hat in diesen Worten des Mephisto einen unheilbaren Widerspruch mit dessen Äußerung im „Prolog“ erblickt, wonach die Vernunft, der Schein des Himmelslichts, dem Menschen nur gegeben sei, um ihn noch tierischer, noch elender zu machen, als er schon gewesen, und gründet darauf hauptsächlich seine Ansicht, der Teufel der „neuen“ Dichtung sei überhaupt eine ganz andere Figur als der der „alten“. Jener sei ein Satan, der aus der Hölle stamme, dieser ein Elementarwesen, der Bote des Erdgeistes. So widerstreite auch der Grundgedanke der Wette, die jener mit Faust eingehe, dem alten Erdgeistmotive; denn diesem zufolge verlange Faust mit allen seinen Kräften Befriedigung, während er den Pakt mit Mephisto auf die Bedingung schließe: Du wirst mich nie befriedigen! Diese Ansicht verwechselt zunächst die Bedingung mit der Überzeugung des Faust. Während die letztere so lautet, wie Fischer die „Bedingung“ formuliert, so heißt diese im Gegenteil: „Wirst Du mich befriedigen“ — so ꝛc. Diese Überzeugung des Faust, mit der er den Pakt eingeht, steht so wenig im Gegensatz zu den Gefühlen, die ihn zu dem Erdgeist hinziehen, daß diese vielmehr stets bei dem Ver-

trage mitschwingen, ja, ihn erst begründen. Weil ihn der große Geist verschmäht hat, ergibt sich Faust dem kleinen; aber ohne jene Zurückweisung jemals vergessen zu können. Dieser niedere Geist ist ebensowohl der Gefolgsmann des Erdgeistes, wie er der des Herrn ist; das böse Element ist mit dem Welt- und Tatengenius ebenso notwendig verbunden, wie es von Gott in die ewige Ordnung der Dinge als Reiz und Antrieb eingefügt ist.

In diesem Gedanken lag für Goethe das Bindeglied zwischen der „alten" Dichtung und der „neuen", die auch nicht erst mit dem „Prolog" einsetzt, sondern schon mit dem „Fragment" beginnt. Jene Worte von der Vernunft als der allerhöchsten Menschenkraft gehören deshalb auch schon zeitlich der „neuen" Dichtung an. Aber sie stehen vor allem innerlich mit den Gedanken des „Prologs" und der „Wette" im Einklang. Sie nehmen das Motiv des Paktes schon voraus und deuten es an, indem Mephisto davon spricht, daß ihm Faust „schon unbedingt" auch ohne die im Vertrag stipulierte Vereinbarung — die also in dem Fragment schon vorausgesetzt wurde — zufalle. Daß aber der Mephisto im Selbstgespräche anders reden muß, als vor dem Angesicht des Herrn, folgt aus seiner teuflischen Natur. Im „Prolog" spricht er humoristisch und ironisch, im Monolog dagegen ernsthaft und aufrichtig. Im Angesicht des „Herrn" bemäntelt der Schalk, der Hofnarr Gottes, seine wahre Ansicht von der menschlichen Vernunft und sucht sie als „Schein des Himmelslichts" herabzusetzen, obwohl er durchblicken lassen muß, daß sie die göttliche Mitgift des kleinen Herrn der Welt ist, wie er ja auch später widerwillig gesteht, daß Fausts Trank und Speise „nicht irdisch" sei. Auch im Dialog mit Faust redet er anders als im Selbstgespräch, wo er seine Karten aufdeckt und sein Spiel als das erklärt, was es ist, als Betrug: „Laß nur in Blend- und Zauberwerken Dich von dem Lügengeist bestärken". Er spricht damit nichts anderes aus, als das, was Faust schon zuvor in Erkenntnis seines besseren Ich erklärt hat: „Kannst Du mich schmeichelnd je belügen ... Kannst

Du mich mit Genuß betrügen." Mephisto weiß selbst, daß der unersättliche Geist des Faust niemals befriedigt werden kann:

> „Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,
> Der ungebändigt immer vorwärts dringt
> Und dessen übereiltes Streben
> Der Erde Freuden überspringt."

Auch hier gibt er also unwillkürlich den göttlichen Trieb des Faust und damit die Unmöglichkeit zu, diesen Drang zu ersticken. Er heftet sich darum an Fausts andere Seele und richtet seinen Plan darnach ein:

> Den schlepp' ich durch das wilde Leben,
> Durch flache Unbedeutenheit,
> Er soll mir zappeln, starren, kleben,
> Und seiner Unersättlichkeit
> Soll Speis' und Trank vor gier'gen Lippen schweben;
> Er wird Erquickung sich umsonst erflehn.
> Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
> Er müßte doch zu Grunde gehn!

Ungemein bezeichnend für sein Lügenspiel sind diese Bilder: Der betrogene Vogel auf der Leimrute, der um die Himmelsspeise gebrachte, getäuschte Tantalus! An seiner Doppelnatur soll dieser Titane zugrunde gehen. Er soll verschmachten, da er nicht verkommen kann. „Er wird Erquickung sich umsonst erflehn." Diese Erquickung bedeutet nicht die sinnliche, sondern die geistige Befriedigung des Faust, die er ebenso vom Erdgeist verlangte, wie er sie beim Abschluß des Paktes als das heiße Verlangen in sich fühlte, das Mephisto niemals würde stillen können. In diesem Sinne genommen, entsprechen die Worte des Teufels im Monologe durchaus der Idee der „Wette". Fausts bessere Seele wird erhalten bleiben, sie wird trotz aller Versuchung nicht ihre göttliche Vorwärts- und Aufwärtsrichtung verlieren, nicht bis zum eitlen Selbstgefallen sich betrügen lassen. Alle Genüsse, die der arme Teufel ihr bietet, werden scheinbare oder flüchtige sein. Faust wird niemals „erquickt" und befriedigt werden können, immer wird er nur in schmerzlichem Verlangen

weiter „taumeln", der Erde Freuden überspringen, durch die Welt rennen, ein jedes Gelüst bei den Haaren ergreifen, sein Leben durchstürmen — ganz so, wie er es am Schlusse der Tragödie selbst bekennen wird. Und der Teufel wird sich getäuscht sehen, wie er sich jetzt schon selber mit nichtigen Gründen tröstet und betrügt:

> Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
> Er müßte doch zu Grunde gehn!

Ihm genügt der bloße, äußere Schein: das formale Recht oder der leibliche Tod seines Opfers. Der tiefe Sinn, der der „Wette" zugrunde liegt, der hohe Geist, der den unersättlichen Faust verschmachten läßt, berührt den kalten, blinden, dummen Teufel nicht.

Der Schüler

Während sich Faust umkleidet und zur Weltfahrt bereit macht, empfängt Mephistopheles im langen Talare den Studiosus. Zum ersten Male sehen wir den Teufel an der Arbeit, sofort zeigt er sich — trotz seiner Vermummung — in seiner wahren Gestalt, in seiner höllischen Natur. Es war ein überaus glücklicher Griff des jungen Goethe, den tätigen Mephisto zunächst in einer Maske auftreten zu lassen, in einem Gastspiel gewissermaßen, worin der infernalische Virtuose mit graziöser Leichtigkeit sogleich alle seine Fähigkeiten und Künste anzudeuten vermag, in einem Präludium, das uns einen Vorgeschmack dessen gibt, was wir von diesem unheimlichen Mimen im Ernstfall zu erwarten haben. So, wie sich jetzt die Szene mit dem Schüler darstellt, nachdem der Dichter alle die persönlichen Reminiszenzen und das episodische Beiwerk entfernt hat, das sie im „Urfaust" noch beschwerte und verunstaltete, reiht sie sich der Handlung vortrefflich ein. In ihrem humoristischen Charakter ein Zeit- und Sittenbild, dessen Anblick uns nach der wuchtigen, düsterpathetischen und schwülen Paktszene wieder zu Atem kommen läßt, enthält sie doch im

tiefernsten Hintergrunde Gedanken, die das Motiv der Dichtung weiterentwickeln und klären.

Sie erst gibt dem Stubenleben des Faust den überzeugenden Abschluß. Indem Mephisto den Professor in seiner gewohnten Tätigkeit parodiert, macht er auf die drastischste Weise anschaulich, was Faust bisher nur in klagenden Worten schildern konnte, das Elend der Schulmeisterei und die Kerkerhaft des Gelehrtentums, die eine titanische Vollnatur zur Verzweiflung treiben mußten. Und während der Teufel nochmals diese Zustände bespiegelt, deutet er mit grotesker Gebärde vorwärts und zeigt ironisch grinsend den Ausweg aus dem Labyrinthe der Wissenschaft auf die grüne Weide des Lebens. Was er hier in einem Privatissimum dem jungen Studio erklärt, den Kursus, den er dem Anfänger theoretisch erteilt, ihn soll der bejahrte Magister und Doktor in der Praxis der Weltfahrt absolvieren. Die Szene beleuchtet um so deutlicher und unmittelbarer die Vorgänge der Haupthandlung, als sich das junge Blut, dem Mephisto hier die Elementargründe seiner Weltweisheit doziert, ganz wie ein Faust im Kleinen gebärdet, in seiner Gärung ebenso absurd, in seinem dumpfen Streben ebenso sonderbar für die Augen des Teufels wie der Held des Dramas, dem er sich soeben zugesellt hat, um ihn ganz sachte seine Straße zu führen und auf seinem Wege ganz allmählich herabzuziehen. Was Mephisto bei dem einen beginnt, wird er bei dem andern vollenden. Der giftige Tropfen, den er mit seinen höllischen Gedanken dem jungen Gemüte einträufelt, wird seine Wirkung nicht verfehlen, wenn es auch noch kein Blutsvertrag um Lebens oder Sterbens willen ist.

Es ist ein frisches, warmes Blut, das da, kurze Zeit erst von der Mutter getrennt, voll Bescheidenheit an die Pforten der Gelehrsamkeit klopft. Unwillkürlich denken wir an das schüchterne Frankfurter Füchslein, das einst im knospenhaften Frühling seiner sechzehn Lebensjahre nach Leipzig kam, um hieraußen was Rechts zu lernen, aus dem gesegneten „Reiche“ in die Pleißestadt mit ihren neuen, großen Häuserburgen und den himmel-

hoch umbauten Höfen, in deren Bannkreis es dem an Licht und Luft und saftiges Grün gewöhnten Patriziersohn keineswegs gefallen wollte. In seiner unberührten Naivität und kindlichen Sprache steht der Schüler vor Mephistopheles, wie einst Studiosus Wolfgang mit seinem oberdeutschen Dialekt und seinem biederen, hausgemachten Gewande vor dem Hofrat Böhme, der ihn naserümpfend auf den richtigen Studienweg verwies und seine Stunden regulierte. Zwar ist das allzu anzügliche Einleitungskapitel von der verdächtigen Frau Sprizbierlein und der filia hospitalis sowie von den ehr- und habgierigen Professoren, denen die speichelleckerischen Studenten unter den Absatz kriechen, gefallen; aber der Studienplan, den der nun sofort zur Sache übergehende Mephisto dem Musensohn unterbreitet, erinnert noch genugsam an des jungen Goethe eigene Bahn, an die in seinen akademischen Jahren vorgeschriebene Übung, zuerst die philosophischen Studien zu erledigen, bevor es an die Berufswissenschaften ging.

Grenzenlos, wie der des Leipziger Studenten, ist der Erkenntnisdrang des Schülers, unendlich das Gebiet, das er mit seinen jugendlichen Armen umfassen möchte. Es ist wahrlich ein angehender Faust, der da, wie der alte Zauberer, alle Gründ' am Himmel und auf Erden erforschen möchte, die Geschichte und die Natur, der sich — auf des Teufels lüstern lockendes Bild von der Weisheit Brüsten — nach diesem Busen sehnt, wie der Magus Goethes, und aus den Quellen alles Lebens trinken will. Hier kann Mephisto, der sich ja zumeist die vollen, frischen Wangen liebt, nach Herzenslust sein Katzenspiel treiben und die arme Maus durch alle Ängste jagen. Bald reizt er das junge Blut, wie der dürre Teufel Behrisch auch die Sinne seines Leipziger Zöglings entzündete, bald duckt und dämpft er in zynischer Kritik das harmlos schwärmende Gemüt, wie einst der bittere Dechant und der kalte Tiger in den Straßburger und Darmstädter Tagen, Herder und Merck, dem treuherzigen Dichterjüngling sein wahl- und zielloses Schaffen vergällen, den un-

gebändigten Trieb seines schweifenden Geistes beengen mochten. Bei Mephistos spöttischer Unterweisung des unendlich zerstreuten Schülers hört man solch grelle Töne aus des Dichters eigener Lehrlingszeit vernehmlich erklingen.

Aber dieser Mephisto, der so niederträchtig mit seinem Opfer tändelt, der mit der einen Kralle ihm etwas darzureichen scheint, um es mit der andern alsbald wieder zu entreißen, erhebt sich doch in seiner Geistesschärfe auf eine bewundernswerte Höhe, wenn er, den Schüler „Ordnung" lehrend, nunmehr die einzelnen Fakultäten mustert. Mehr und mehr spricht aus seinen kritischen Worten der Dichter selbst, dessen Ethos den Zynismus des Teufels durchdringt und diese Betrachtungen der zeitlichen Zustände unter den Gesichtspunkt der Ewigkeit rückt. Der Hohn, womit der stets verneinende Geist die allzu menschlichen Einrichtungen der zünftigen Wissenschaft zerpflückt, birgt eine immergültige Wahrheit und er ist nur das höllische Echo und Gelächter auf die bittere Erkenntnis, die in Fausts allerersten Seufzern und Klagen sich ergießt und den fort und fort schwingenden Grundton der beginnenden Tragödie anschlägt. Was Faust mit Weh und Ach, mit heißem Bemühn durchaus studiert hat: Philosophie, Juristerei und Medizin und Theologie, das beleuchtet jetzt mit der Flamme, die sein Element ist, der diabolische Ankläger der Welt. Mit grausamer Wollust stürzt er sich in das Thema, das ihm so altvertraut ist und so gelegen kommt: zu demonstrieren, wie der Mensch, der kleine Gott der Erde, mit dem Schein des Himmelslichts verfährt, welchen Gebrauch er macht von seiner allerhöchsten Kraft. Indem er dem aufhorchenden Fäustling Vernunft und Wissenschaft zergliedert, untergräbt er ihm leise, aber sicher die Fundamente seiner sittlichen Existenz. Stets aber herrscht in Mephistos Hermeneutik der Funke eines überirdischen Humors.

Während er die menschlichen Einrichtungen anklagt, verteidigt er unwillkürlich die Gaben Gottes, die unter den Händen der Erdenkinder zur Fratze werden. Er, der sonst das Element des Toten, Starren, Beharrenden vertritt, preist hier im Grunde

seiner höhnischen Diatriben das ewig Lebendige. Unter den Weltbildern, die der Dichter des Faust entrollt, ist wohl dieser Teufel, der über der Scholastik der Gelehrten und der Weisheit der Professoren zu Gerichte sitzt, eines der grandiosesten und — diabolischsten. Ein ganz persönlicher Zug Goethes, der ihm von dieser jugendlichen Konzeption der Schülerszene an bis in sein höchstes Alter eigen blieb, bricht hier in vernichtender Satire hervor: der grimmige Abscheu vor allem mechanischen Tun, aller fruchtlosen Gewohnheit. Der lächerliche Gegensatz der kleinen Menschenseele, des armen Menschengeistes zur großen Weltseele und zum umfassenden Weltgeist ist es, der Mephistos Besichtigung der Fakultäten als leitender Gedanke durchzieht.

Die Parade beginnt mit der Vorführung der formalen Logik, der straffen Exerzitien schulmäßigen Denkens, der Griffe und Wendungen des geistigen Rekruten mit seinem Gewehr, dem Verstand. Was Goethe in seiner Lebensbeschreibung von seiner ersten akademischen Tätigkeit beklagte, daß er „diejenigen Geistesoperationen, die er von Jugend auf mit der größten Bequemlichkeit verrichtete, so auseinanderzerren, vereinzeln und gleichsam zerstören sollte“, gewinnt hier, in Mephistos plastischen Bildern, die höchste Anschaulichkeit: der dressierte Geist in „spanischen Stiefeln“, in der Folter der Beinschrauben, die seine natürliche, freie Bewegung hemmt! Die Gedankenfabrik wohl reguliert und reglementiert! Welcher Widerspruch zwischen diesem mechanischen Treiben und dem Walten des Erdgeistes, des großen Lehrmeisters, der den Webstuhl der Zeit in Bewegung setzt und lenkt! Das lebendige Kleid der Gottheit wird von den Handlangern, die ihm nachpfuschen, den „Philosophen“, die wähnen, ins Innerste der Schaffensweise des Weltkünstlers gedrungen zu sein und deren notwendige Gesetze erkannt zu haben, in tote Fetzen zerrissen. Die Triebkraft des Ganzen, der Geist, der es erfüllt und gestaltet, ist ihren ungeschickten Fingern entglitten. Diese „Handhabung“ und Bearbeitung der Natur, wie die Chemie des achtzehnten Jahrhunderts die Zerstückelung des Leben-

digen nannte, ist eine Selbstverspottung menschlicher Betriebsamkeit, die den Teufel auf das höchste belustigen muß. Der Schüler aber steht mit offenem Munde vor der dunkeln Terminologie des vermeintlichen Professors, der sich an seiner Betäubung weidet und sie durch Häufung der Fremdwörter immer noch höher steigert.

In seinem Kopfe schwirrt es von „Reduzieren" und „Klassifizieren", und dieser bängliche Zustand wird nicht verringert, wenn Mephisto nun zur Metaphysik übergeht und die Wissenschaft von der Welt als diejenige schildert, die überhaupt nicht in einen Menschenschädel passe. Aber der Teufel ist um einen Trost niemals verlegen. Wozu hat man das „Wort"? Deckt diese prächtige Erfindung des Menschen nicht alles, was er versteht und nicht versteht? Gedrucktes nachlesen, Gehörtes niederschreiben, als ob es inspiriert sei (wie vom „heiligen Geiste", höhnt dieser gar nicht bibelscheue Teufel!), und beides auf seine Übereinstimmung miteinander vergleichen, das ist die Seligkeit eines braven Schülers. Voll Begeisterung stimmt auch der Anfänger in diese Methode ein, die ihm das sichere Besitztum eines „Heftes", die sichtbare Urkunde seines Eifers eintragen wird. Er hat noch nicht die trübe Erfahrung des jungen Leipziger Studenten gemacht, dessen „erst hartnäckiger Fleiß im Nachschreiben nach und nach gelähmt wurde, weil er es höchst langweilig fand, dasjenige nochmals aufzuzeichnen, was er bei seinem Vater oft genug wiederholt hatte". Er glaubt noch nicht, wie jener, „von dem Dinge, von der Welt, von Gott ungefähr so viel zu wissen als der Lehrer selbst, bei dem es an mehr als einer Stelle gewaltig zu hapern schien". Wird es gar seinen Heften ebenso ergehen, daß sie mit dem Frühjahrsschnee locker werden und zerschmelzen, und wird seine „Philosophie" auch bei dem — Kuchenbäcker enden, wie die des Leipziger Fuchses auf dem Thomasplan, wo es um die Fastnachtzeit die köstlichsten Kräpfel gab?

Damit ist die Propädeutik des Teufels beendet. Es gilt nun, ein Brotstudium ausfindig zu machen. Von vornherein gesteht

der Schüler seine Abneigung gegen die Rechtsgelehrsamkeit. Der Teufel ist ganz und gar auf seiner Seite, spricht doch aus ihm des Dichters eigenste Erfahrung. Wie er bisher das Lebendige gegen das Verknöcherte in Schutz nahm, in der Logik den Künstlergeist gegen das Handwerk, in der Metaphysik die Weltseele gegen den Buchstaben, so eifert er jetzt für die Natur gegen die Gewohnheit. Das positive Recht wird im Lauf der Zeiten zu seinem Gegenteil, zum höchsten Unrecht, es ist nicht mehr heilsam, sondern ungesund, es befreit nicht mehr, sondern bedrückt; denn es hat sich, anstatt mit dem Strom der Jahre sich zu wandeln, zum Starren gewaffnet, es streitet gegen seinen ursprünglichen, menschlichen Zweck. Niemals redet Mephisto so wenig als Teufel denn hier, nirgend schützt er weniger die angenommene Maske vor. Er ist nur noch Sprachrohr des Dichters, dessen Gemüt und Herz sich verrät. Er denkt ganz wie der junge Frankfurter Advokat, der den Humanismus einer aufblühenden Zeit begrüßte, in der „alles wetteiferte, auch in rechtlichen Verhältnissen — wie in Religion und Moral — höchst menschlich zu sein“, er wiederholt nur, was der Dichter im Vorspiel für sich beansprucht, das Recht, das nicht vor uns, sondern mit uns selbst geboren ist:

Das Menschenrecht, das ihm Natur vergönnt.

So klar und herzhaft und überzeugend Mephistos Auskunft hier lautet, so gewunden und dunkel ist seine nächste; denn es ist stets ein mißlich Ding, den Teufel nach der Theologie zu fragen. Sein Zweifel an der eigenen Sicherheit und Zuverlässigkeit ist nur allzusehr berechtigt: „Ich wünschte nicht, Euch irre zu führen.“ Die Gottesgelahrtheit ist sozusagen eine Sache der Konkurrenz für ihn, eine Angelegenheit des mehr oder weniger lauteren Wettbewerbs um die Menschenseele. Immerhin ist es ungemein interessant, das Urteil dieser Gegenpartei zu hören, auch wenn es einigermaßen vorsichtig und zurückhaltend klingt. „Es ist so schwer, den falschen Weg zu meiden“, denn er könnte unversehens ins andere Lager, vom himmlischen Kostgeber zu

des Teufels Küche führen. In wahrhaft rührender Bescheidenheit deutet der um das Seelenheil seines Zuhörers so besorgte Professor diese Gefahren an. Nichts von seiner reichen Erfahrung, kein Beispiel aus seiner langjährigen Praxis, wie man aus einem Theologus — leider! — ein Magus werden könne, nein, nur ein zarter, keuscher Wink mit der Kralle: diese Wissenschaft ist ein höchst bedenkliches Rezept! Man kann daran ebenso leicht zugrunde gehen als genesen. Es kommt eben alles darauf an, wer es verabreicht und wer es nimmt. Vor allen Dingen aber: nur nicht *viele* Köche, die ganz sicher den Himmelsbrei versalzen, sondern nur *einen*! Dann kann man ja getrost so verfahren wie bei der Philosophie: man schwört auf dieses Meisters *Worte*. Sie allein sind das Bollwerk des Glaubens. Und der Begriff? wendet der Jünger der „Wissenschaft" zum ersten Male schüchtern ein. Mephisto läßt sich aber in seiner zarten Umschreibung der Theologie nicht im mindesten beirren; denn sie ist — nach seiner unmaßgeblichen Ansicht — die Wissenschaft, in der die Begriffe *fehlen* und durch Worte ersetzt werden. Beweis: der Streit der Theologen.

Von der Seelenheilkunde zur *Medizin* ist es nur ein kleiner Gedankenschritt. Der wißbegierige Jünger, der sein Triennium nicht vergeuden möchte, erbittet auch über diese Disziplin ein Wörtchen und zwar, der Materie entsprechend, diesesmal ein kräftiges. Damit kann Mephisto dienen. Er ist ohnedies des trocknen Tones überdrüssig. Er will nicht mehr den Professor, sondern den Teufel spielen. Und er spielt ihn nicht nur, sondern er *ist* es — in jeder Geste, in jeder Miene, in jedem Worte. Er ist wieder ganz der flotte, chevalereske Lebemann, wenn er nunmehr zur körperhaftesten der Wissenschaften übergeht. Hier ist er in seiner Domäne. Im weiten Feld der Fakultäten ist kein Gebiet, wo er wirksamer seine Teufelskünste zeigen kann als hier: den Betrug und die Verführung. Was der Zyniker den „Geist" der Medizin nennt, ist die Charlatanerie, die ebenso leicht zu begreifen wie auszuüben ist. Man macht wohl das

übliche Studium der Natur und des Menschen mit, man gibt sich den Anschein, als ob man davon etwas wisse, man tut so, als ob man den Lauf der Dinge beeinflussen könne — aber es geschieht nichts anderes als der eigenmächtige Wille der Natur. „Wie's Gott gefällt", gesteht der Heuchler mit frommem Augenaufschlag. Aber wenn diese Wissenschaft auch dem Patienten nichts nützt — für den Arzt ist sie um so brauchbarer. Nicht etwa, als ob er damit seinen Geist befriedigen könne, der doch nur vergeblich in die Tiefe und Ferne schweift — das Gute liegt weit näher, er braucht nur zuzugreifen und den Augenblick zu nutzen.

Der Teufel plädiert stets für die leibhaftige Gegenwart; denn sie gehört ihm, sie ist die Gelegenheitsmacherin, die Kupplerin der sinnlichen Genüsse. Der Schüler hat einen Fingerzeig gewünscht, an dem sich's weiter fühlen lasse. Hier erhält er ihn. Mit einem Blick auf seine gute Figur stachelt Mephisto die Kühnheit und das Selbstvertrauen des angehenden Mediziners und verweist ihn auf ein Spezialgebiet, die Frauenheilkunde. „Besonders lernt die Weiber führen." Die Therapie und Kur ist eine höchst einfache. Sie richtet sich auf *einen* wunden Punkt, die Liebebedürftigkeit des schwachen Geschlechts. Die Leipziger Erfahrungen des frühreifen Dichters, die Ratschläge Behrischs spielen in Mephistos zynische Gynäkologie hinein, und fast mit des Teufels Worten hatte schon der schlimme Söller in den „Mitschuldigen" gemeint: „Schlägt's nicht am Herzen an, so sieht das Frauenzimmer gern, daß man sonst kuriert." Mit raffinierter Sachkenntnis erteilt Mephisto im einzelnen seinen Unterricht in der „Führung" der Weiber, die, unter dem Deckmantel der Ehrbarkeit und dem Schutz des Berufs beginnend, immer deutlicher ihr wahres Antlitz enthüllt: das der *Verführung*. Der Schüler hat den Geist dieser Disziplin ungemein leicht erfaßt. Ihr Vorsprung vor den andern Wissenschaften ist ihm aufgegangen „Man sieht doch, wo und wie!"

Mit einer allgemeinen Regel beschließt der höllische Magister

sein Kolleg über die Einführung in das Universitätsstudium. Sie lautet sonderbar genug im Munde eines Professors: er verwirft die graue Theorie und empfiehlt die goldene Praxis des Lebens — ganz genau so, wie er den spekulierenden Faust auf die grüne Weide der Welt verwies. Noch muß Mephisto einer Sitte der Zeit huldigen und dem Schüler einen Vers ins Stammbuch schreiben. Er wählt — alleweil bibelkundig — den Spruch der Schlange, seiner Muhme, die er ja mit Vorliebe zitiert: „Und werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist." Dem Schüler, der sein Album ehrerbietig zuklappt und sich empfiehlt, ist also dort der Baum des Lebens, hier der der Erkenntnis gezeigt worden. Von welchen Früchten wird er naschen? Vermutlich von beiden. Aber Erfahrung sowohl als Wissenschaft werden ihm nichts weiter anhaben. Er ist nur ein kleiner Faust. Ihm fehlt die Tiefe und Unersättlichkeit, die den großen an die Abgründe des Lebens führt. Er wird sich über alle Skrupel und Zweifel kühnlich hinwegsetzen, ohne sich jedoch der „Magie" zu ergeben; denn er wird sich am eigenen kleinen Ich, an seinem Geist erlaben. „Er wird sich grenzenlos erdreusten." Die Frucht der teuflischen Erziehungsweise wird das Gegenteil edler Pädagogik bewirken: das scheue Füchslein wird die Ehrfurcht einbüßen vor dem, was vor uns, neben uns und über uns ist. Er wird zu jenem „neuesten" Geschlecht sich schlagen, das da meint, sein Tauftag müßte der Schöpfungstag sein. Als ein Narr auf eigene Hand, der auf keines Meisters Worte schwört, wird er uns wieder begegnen. Der spätere Baccalaureus wird ein „Original" sein. Er kann nicht tragisch endigen, der so urkomisch begonnen hat, so wenig wie sein Gegenstück, der strebsame, kühle Famulus. Beide machen den Weg, den die ihnen vom Dichter verliehene Natur jedem vorgeschrieben hat, beide bleiben in dem grotesken Elemente, das die ergötzliche Kehrseite des Weltbildes der Tragödie bildet.

Faust hat sich unterdessen umgekleidet und steht nun wieder vor Mephisto. Seine Zaghaftigkeit ist nicht gewichen. Wohl trägt

er ein neues Gewand, das auf die Weltfahrt deutet, aber sein langer Bart erinnert ihn nur allzusehr an sein bisheriges Einsiedlerleben. Er ist noch ganz der scheue, ungeschickte Gelehrte, und innerlichst bedrückt sieht er Mephistos nächstem Vorschlag entgegen. Der Teufel redet, noch immer in seiner Lehrerrolle sich gefallend, dem bejahrten Schüler gütlich zu; er ermutigt ihn zum beginnenden „Kursus", den er als Schmarotzer, bequem und ohne Entgelt genießen soll, und sucht, ihm, wie dem soeben entlassenen Studenten, vor allen Dingen Selbstvertrauen einzuflößen. Aber so leicht wie dort verfängt sein Rat beim alten Schüler nicht. Hilflos wie ein Kind lauten dessen Fragen nach wie vor: „Wohin soll es nun gehn?" „Wie kommen wir denn aus dem Haus?" Um so kecker und entschlossener antwortet Mephisto. Sein Programm ist fertig, das Beförderungsmittel stets bereit. Die Fahrt in die „kleine", dann in die „große Welt" geht auf dem altbewährten Zaubermantel vor sich, den der modernisierte Teufelskavalier mit etwas Feuerluft, die zu seinem Elemente gehört, in einen Ballon verwandeln wird. Sein Zuspruch klingt sehr flott: „Und sind wir leicht, so geht es schnell hinauf." Aber er hat, wie jedes Wort in seinem Munde, einen Doppelsinn. Sollte am Ende diese Fahrt des „leicht" gemachten, von seinem gedankenschweren Rüstzeug befreiten Faust hinab, in dunkle Tiefen führen? Und kann es uns, wenn der Teufel zum neuen Lebenslaufe „gratuliert", im Herzen um den Mann, dem dieser Glückwunsch gilt, nicht bange werden?

Auerbachs Keller

„Den schlepp' ich durch das wilde Leben, durch flache Unbedeutenheit." Mephisto führt sein Programm sorgfältig durch. Die erste Station auf der Reise gilt einem Zirkel der kleinen Welt, wo diese Plattheit heimisch geworden ist, der Studentenwelt. Zum ersten und einzigen Male in der ganzen Faustdichtung — die spätere Brockenszene mit ihren unbestimmteren Örtlich-

keiten nicht ausgenommen — ist hier eine geschichtliche Stätte genau bezeichnet: Auerbachs Keller in Leipzig. Während die akademischen Erinnerungen Goethes bisher nur einen imaginären Schauplatz umschwebten, sind sie hier auf die Stadt festgebannt, in der er sein ungezügeltes Triennium durchlief, auf eine Lokalität, die auch mit der Faustsage enge verknüpft ist. Persönliche Erinnerungen an das Haus, worin Behrisch wohnte und der junge Studio „alle Tage lag", verbinden sich mit der Tradition, die in den beiden Faustbildern der Zechstube versinnlicht ist, zu diesem Gemälde deutschen Burschenlebens. Nach der Überlieferung der Volksbücher war nur der Faßritt in Leipzig lokalisiert, den der Erzzauberer jedoch nicht, wie es auf einem der Bilder in Auerbachs Keller dargestellt ist, bei einem Gelage, sondern auf einem Ausflug mit Wittenberger Studenten zur Meßzeit in einer Straße Leipzigs vollführte. Indem der Dichter dieses Motiv für die Kneipszene übernahm, fügte er noch zwei Schwänke hinzu, die ihm die alte Mythe in die Hand gab, das Tisch- und Traubenwunder. In der Gestalt, worin das meisterhafte Genrestück in die vollendete Tragödie eingereiht ist, fragen wir nicht mehr nach dem Ursprung der Figuren. Ob Leipzig oder Gießen hier Modelle geliefert hat, ist uns gleichgültig geworden; denn diese Typen sind ebensowenig an eine bestimmte Stadt wie an eine festbegrenzte Zeit gebunden, sie sind überall in deutschen Landen zu finden und sterben — leider! — niemals aus.

Diese Abstufung der platten Burschen nach dem Alter ihrer Semester, diese Gewichtigkeit ihrer Rangordnung und ihrer Gebräuche ist urdeutsch. Der germanische Charakter in seiner tief eingewurzelten Neigung, selbst die Freuden und Späße mit Recht und Gesetz zu umgeben, feiert hier groteske Orgien. Es ist ein nationales Bild, das Goethe hier entrollt, es sind volkstümliche Laster, die er mit seiner satirischen Geißel trifft, wenn er in die Niederungen akademischen Banausendaseins hinabsteigt. Was Shakespeare schon in heiteren und ernsten Tönen geschildert, in der Schenke zum wilden Schweinskopf in Eastcheap sowohl wie

auf Helsingörs Terrasse: „dies schwindelköpfge Zechen“, das uns verrufen macht bei andern Völkern, das unseren großen Taten den Kern und Ausbund unseres Wertes nimmt — es ist auch das Thema Goethes, das er auf Zustände und Einrichtungen von deutschester Eigentümlichkeit überträgt und in souveränster Laune bewältigt. Er schenkt uns ein Sittenbild ohnegleichen: das Volk der Denker in seinen akademischen Jüngern jeden Geistes bar, bis zur Bestialität herabgesunken; im Hintergrunde das ohnmächtige Reich deutscher Nation — ein Anblick, der trostlos wäre, wenn uns nicht der befreiende Humor des Genies darüber erhöbe und das Spiel des Künstlers, wie eine Sonne, nicht auch diesen Sumpf vergoldete. Und unter diesem Pöbel der tiefsinnige Faust mit seinem dämonischen Begleiter! Zu welch farbenreichen Gesichten, zu welchen Kontrastwirkungen wußte doch der Dichter den rohen Stoff der Sage umzuschmelzen!

„Will keiner trinken? keiner lachen?“ Die Mahnung des übermütigen Frosch, des krassen Fuchses, schlägt den Akkord an, der für die ganze Symphonie bestimmend ist: die durch den Alkohol erzeugte und künstlich gesteigerte Lustigkeit ist der Zweck der Saufbrüder. Kann er nicht durch alberne oder zotige Redensarten erreicht werden, so geschieht es durch Tätlichkeiten. Wenn der schwache Witz ausgegangen ist, so beginnt die Rauferei. Der herrische Brander hat vom jüngeren Semester auf sein Verlangen nach den gewohnten Späßen, einer Dummheit oder einer Sauerei, die prompte Antwort erhalten: Frosch schüttet ihm ein Glas Wein über den Kopf. Er hat nun beides zugleich und erwidert, blamiert und begossen wie er ist, mit der Beschimpfung: „Doppelt Schwein!“ Schon ist der Anlaß zu Raufhändeln gegeben, da schreitet der würdigere Siebel ein. Es gibt noch ein Mittel, die Gemütlichkeit und Laune zu erhöhen: das Gebrüll. Die Bursche zwar nennen es „Runda singen“; aber weit mehr gilt von diesem Pöbel Wagners Wort, als vom Volke:

> Sie toben wie vom bösen Geist getrieben
> Und nennen's Freude, nennen's Gesang.

In der Tat fordert Siebel die Genossen mit so gewaltigem Basse zum Schreien auf, daß sich der etwas zimpferliche, schon vom Hauch des Philisteriums berührte Altmayer die Ohren zuhält. Das reizt aber die Kumpane um so mehr, und der Refrain wird intoniert. Die Kehlen sind gestimmt und der Cantus kann steigen. Der immer vorlaute Frosch beginnt und hebt ein Lied vom lieben, heilgen Röm'schen Reiche an. „Wie hält's nur noch zusammen?" Selbst das Thema vom deutschen Vaterland, das aus dem Leim zu gehen droht, die traurigste Sache von der Welt, soll zur Erheiterung der stumpfen Burschen dienen. Aber der faule Brander lehnt entrüstet ab. Ein politisches Lied, nein, das könnte den Kirchhofsfrieden seiner toten Seele stören, die Sorge um den Staat geht nur die Leute etwas an, die dafür bestellt und wahrlich nicht darum zu beneiden sind: den Kaiser und den Kanzler. Die Politik, die selbst die Spießbürger auf ihrem Osterspaziergang beschäftigt, findet in den Herzen dieser Banausen keinen Platz.

Der deutsche Studio, der die Bierbank drückt, hat — Gott sei Dank! — ganz andre Pflichten. Ihn beschäftigt die Regierung seines eigenen Reiches, das ihm viel heiliger ist als das römische deutscher Nation: die Theokratie des Bierstaates. „Wir wollen einen Papst erwählen!" Der alte, zotige Unfug, ein Kardinalskollegium zu bilden und aus seiner Mitte ein Oberhaupt zu küren, das den Anforderungen an die männliche Qualität am sichtbarsten genügt, soll erneuert werden. Aber schon hat Frosch, der jüngste und darum noch regsamste unter den blasierten Gesellen, eine andere Saite seiner Leier aufgezogen und stimmt das Volks- und Liebeslied von der Frau Nachtigall an. Doch noch garstiger, als der politische Sang seinem Kneipgenossen zuvor ertönte, klingt dieser Gruß an das Schätzchen dem verdrossenen Siebel. Der arme Tropf ist verschmäht und betrogen worden und wünscht darob die Liebste zum Teufel, die Hexe, der ein Kobold auf dem Kreuzweg oder ein alter Bock am Blocksberge die gebührende Huldigung erzeigen möge. Das Ständchen,

das sie verdient hat, ist kein schmachtendes Liebeslied, sondern die schmetternde Musik klirrender — Fensterscheiben! Der empörte und liebeskranke Zechbruder, welch ein Fressen für die gemütvolle Tafelrunde! Endlich ein ergiebiges Thema! Mit Wollust wird es aufgegriffen. Selbst der sonst so gelassen tuende Brander gerät ins Feuer. Das ist etwas zum Aufziehen und Schrauben! In seiner Begeisterung schlägt er auf den Tisch und gebietet Ruhe zu einem Sologesang. Es ist ein ganz aktuelles Lied, „vom neuesten Schnitt", das er zum Besten geben will, ein notturno und viaticum für verliebte Leute, einen Stand, den man achten und ehren muß. Und nun legt er los und singt von der armen Ratte im Kellernest, der die böse Köchin Gift gestreut, so daß sie erbärmlich sich quälen und schmählich verenden mußte — „als hätte sie Lieb im Leibe". Jauchzend brüllt der verständnistrunkene Chor den beziehungsreichen Rundvers mit. Welch köstlicher Witz, die Köchin als höchst verderbliche Liebesgöttin! Welch feine Anspielung: dort die Ratte mit ihrem feisten Lutherränzlein sich windend und plagend in Ängsten und Schmerzen, und hier der Schmerbauch mit der kahlen Platte, den das Unglück ganz melancholisch gemacht hat! Der betroffene Siebel jedoch will von der Metapher gar nichts merken, er findet die Fabel von der geschwollenen Ratte höchst töricht und armselig: den harmlosen Tierchen Gift zu streuen ist doch keine Kunst! Darüber kann sich doch nur die Albernheit freuen!

In diese jetzt so hoch gestimmte Gesellschaft treten Faust und Mephistopheles. In knapper Weise klärt der höllische Mentor seinen Begleiter über den Zweck dieses Besuches und die Corona auf, die hier vorzufinden ist. Die leichte Lebensart, die Faust so ängstlich vermißt hat, soll er hier kennen lernen, bei diesem Völkchen, das immer feiert, sich ewig selbst genügt, das von keiner anderen Not weiß als vom Katzenjammer und von keiner Sorge als der um den zu verlängernden Kredit. In rosigen Farben schildert der gutgelaunte Teufel die platten Burschen. Wird der friedlose Mann an seiner Seite bei diesen „Lustigen"

die sich mit so wenig Witz und so viel Behagen in ihrem engen Kreise herumdrehen, das „Selbstgefallen" erlernen? Hat ihn Mephisto in die richtige Schule gebracht? . . .

Die Studiosen sind, bei der langen Weile, die sie sonst zu empfinden pflegen, von dem interessanten Besuche sofort gefesselt. Ihre ganze Neugier ist erwacht. Sofort werden die Fremden scharf ins Auge genommen und abgeschätzt, ganz so, wie es die Plebs, zumal die akademische, gewohnt ist. Besonders Brander, der Snob, hat sie sogleich weg und intus: Es sind Reisende; denn ihre Art ist „wunderlich". Noch genauer kann der Schlaue die Zeit ihres Eintreffens bestimmen: „Sie sind nicht eine Stunde hier." Frosch, begeisterungsfähig wie immer, nimmt aus der Ankunft der Fremden den Anlaß, ein Loblied auf sein Leipzig zu singen. Er weiß, was er ihm zu verdanken hat: „Es ist ein klein Paris und bildet seine Leute." Die gebildeten Lebenskünstler forschen weiter. Der mißtrauische, unsichere Siebel wagt keine Diagnose; er fragt nur den Frosch um seine Meinung. Der Vorwitzige dagegen ist seiner Sache um so gewisser, der Wein soll ihm helfen, daß die Gäste Rede stehen. Einstweilen drückt er sein Urteil nur im allgemeinen aus: Es sind vornehme Leute. Der Klein-Pariser hat dafür ein untrügliches Kennzeichen, die Miene. „Sie sehen stolz und unzufrieden aus"; denn: je edler, desto hochnäsiger und mürrischer, so schließt der Menschenkenner. Branders Ansicht weicht ein klein wenig ab, er hält die beiden für Marktschreier, was der vorsichtige Altmayer mit einem bedächtigen „Vielleicht" quittiert. Frosch aber wird immer frecher, er will die Fremden schrauben.

Den Teufel hänseln! Der Dichter hat einmal wieder einen Höhepunkt geistvoller Komik erreicht, und keiner erfaßt die drastische Situation humorvoller als Mephisto, der sie dem Faust beleuchtet. Das ahnungslose, übermütige Völkchen, das schon vom Teufel besessen ist, will ihm zu Leibe gehen! Faust, der sicherlich weit stolzer und unzufriedener dreinschaut als sein belustigter Gefährte, tritt aus seiner Zurückhaltung hervor und bequemt sich als artiger

Mann wenigstens zu einem Gruß, den Siebel freundlich erwidert, während er argwöhnisch das Hinken des Mephistopheles bemerkt. Vortrefflich schmiegt sich diese erste Andeutung des Pferdefußes in die dramatische Sachlage ein. Die Witterung des Dämonischen, dessen Zauberkünste hier beginnen, ist gewahrt.

Gewandt und höflich und doch mit einer seiner unvermeidlichen Bosheiten nimmt Mephisto am Tisch der Burschen Platz. Indem er ihre Gesellschaft rühmt, tadelt er ihren Wein — eine Anmaßung, die der empfindliche Altmayer nicht ungerügt läßt. Der kecke Frosch aber setzt seine Schraube an und neckt den Fremdling mit dem berüchtigten Hans von Rippach. Sofort kehrt Mephisto den Spieß um, indem er die Grüße des unflätigen Gesellen an seine Vettern ausrichtet. Schadenfroh zollen die beiden Ältesten ob dieser Abfuhr ihres vorlauten Fuchses den Tribut bewundernden Beifalls, indes Mephisto als flotter Kavalier der Unterhaltung eine andere Wendung gibt. Mit einem Kompliment an den Chorus der Zecher anknüpfend, erbietet er sich zu einem Sologesang, ganz moderner Art, wie er sie ähnlich in Spanien, dem Lande der Reben und Serenaden, vor kurzem vernommen haben will. Und wie horchen nun die Burschen ob der neuen Weise auf, ob der wundersamen Mär, die der Virtuose, der sich so bescheiden als Dilettanten geberdete, wohl auch aus dem klassischen Reich der Etikette mitgebracht hat: der Geschichte von einem König und seinem — Floh.

Man denke! von einem Floh, den der allmächtige Gebieter so innig lieb gewann, daß er ihn wie einen Junker kleiden und ihn und seine Geschwister bis in die höchsten Ehrenstellen aufrücken ließ, so daß diese Günstlinge, befrackt und besternt, den ganzen Hof regierten und vexierten, alle Herren und Frauen, die Königin nicht ausgenommen, ohne daß sie mucken und jucken durften. Die armen Granden! Wie gut ist dagegen der simple Erdenpilger gestellt:

„Wir knicken und ersticken
Doch gleich, wenn einer sticht."

Jauchzend fällt auch in diesen Kehrreim der Chorus ein, nachdem Frosch und Brander das Lied an seinen verblüffendsten Stellen mit ihren sinnigen Bemerkungen begleitet hatten. Ein saubrer Gast, ein Floh, dem man sogar Junkerkleider anmißt, bei Strafe des Todes für den Schneider, wenn die Hosen Falten werfen, wie der breite Witz der Burschen ergänzt! Mephisto hat seine Behauptung glänzend illustriert:

Den Teufel spürt das Völkchen nie,
Und wenn er sie beim Kragen hätte.

Das Lied vom Floh, das der Herr des Ungeziefers hier sang, war auf seine Zuhörer gemünzt. Unter den Parasiten seines Reiches, den Tagdieben der Natur, die so recht des Teufels Ware bilden, sind die Flöhe die übermütigsten und frechsten. Sie hüpfen und stechen im Verborgenen, nähren sich von fremdem Blute und sind kaum zu knicken und zu vertilgen, wenn sie einmal sich vermehrt haben und zur Herrschaft gelangt sind. Eine höchst gefährliche Korporation in der Tat, die sich da am Leib der Gesellschaft breit macht und gar, wenn sie nur anständig gekleidet ist und die Manieren des Junkers nicht außer Acht läßt, den absoluten König so weit bringt, daß er ihren Floh- und Mutwillen gelten läßt. Mephistos Flohlied ist ein unübertreffliches Seitenstück zu Branders Rattenlied. Was dort nur Einer zu hören bekam, erfährt nun die ganze Horde. Goethe ergreift hier ein volkstümliches Thema, das in makkaronischen Gedichten und witzigen Abhandlungen, deren eine (de pulicibus) man ihm selbst zuschreiben zu müssen glaubte, mit Vorliebe behandelt wurde. Auch hat der Dichter im fünfzehnten Buch von „Dichtung und Wahrheit" eine Reihe von Sprüchen mitgeteilt, die die Anschauungen des Bürgers über höfische Verhältnisse zu satirischem Ausdruck bringen und die das Scheinwesen der höchsten Kreise zum Teil mit dem von Mephisto gebrauchten Gleichnis treffen, wie z. B. der Vers: „Willst du die Noth des Hofes schauen: da wo dich's juckt, darfst du nicht krauen!" Aber diese allgemeinen Erfahrungen sind im Flohlied des Teufels zu

den Vorgängen in der Kneipszene in unmittelbare Beziehung gebracht und mit köstlichster Wirkung verwertet. Die stumpfen Burschen sind über den Vortrag aus Rand und Band geraten. Sie merken so wenig von der Anspielung der geistreichen Fabel, daß sie sogar ihre Moral und Nutzanwendung selber ziehen: „So soll es jedem Floh ergehn!“ „Spitzt die Finger und packt sie fein.“ Die dummdreisten Flöhe knicken und vernichten sich damit in unbewußter Satire selbst.

Mephisto steigert nun, in die diabolischste Laune versetzt, seine Künste. Er kann sein Publikum nicht bloß mit Liedern, sondern auch mit reelleren Gaben regalieren. Er will ihnen Wein aus eignem Vorrat spenden, ein besseres Getränke, als das ihrige. Das lassen sich die durstigen Kumpane nicht zweimal sagen. Siebel vergißt die Empfindlichkeit, die er beim Tadel Mephistos noch soeben geäußert hat und schlägt dessen Bedenken wegen des Wirtes in den Wind. Der unverschämte Frosch stellt sofort seine Forderungen: Gut und reichlich! Unübertrefflich charakterisiert sich der Renommist durch seine Worte: „Denn wenn ich judizieren soll, verlang' ich auch das Maul recht voll.“ Jetzt erst wagt Altmayer eine Diagnose, der Wein bringt ihn auf die Fährte der Fremden: „Sie sind vom Rheine, wie ich spüre.“ Der Bohrer wird verlangt und beschafft. Der Tischzauber beginnt.

Nun, bei der Wahl der Getränke, regt sich auch der Patriotismus des deutschen Michels. Die phlegmatischen Gemüter tauen auf, das nasse Stroh erwärmt sich. Zwar verleiht nur „das Vaterland“ die allerbesten Gaben, aber der „echte deutsche Mann“ trinkt doch auch gern die Weine des Franzosen, wenngleich er die Nation nicht leiden kann. Es herrscht schon Hurra-Stimmung unter den Jüngeren. Siebel und Altmayer sehen mit weniger patriotischen Gefühlen den angekündigten Genüssen entgegen, dem einen ist Südwein erwünscht, dem andern ist jeder recht, wenn er nur bald kommt. Mephisto bohrt die Löcher, verstopft sie mit Wachs und spricht die Zauberformel. Wie sich der Dichter zuvor bei der Wahl der Weinsorten genau an das Faustbuch — ins-

besondere die sogenannten Erfurter Kapitel — gehalten und die Überlieferung durch zeitgemäße Andeutungen erhöht hat, so benützt er jetzt in mystischer Umbildung einen alten Kinderreim. Dinge, die wie der Weinstock und der Ziegenbock, scheinbar nicht zu vereinigen sind, werden hier als Symbole der Fruchtbarkeit zusammengestellt; Rebe und Tisch, nur im Holz miteinander vergleichbar, erhalten durch des Teufels Magie eine lebendige Verwandtschaft. Wie der Satan auf dem Blocksberg ursprünglich seinen Völkern die Spuren des ewigen Lebens, der tiefsten Natur zeigen sollte, so verfährt sein Diener hier mit dem Völkchen in Auerbachs Keller. Er tut einen Blick in die Mysterien des zeugenden Lebens und läßt ein Wunder geschehen.

Die Pfropfen werden gezogen, und herrlicher Wein fließt aus dem Tische. Dem Chor wird kannibalisch wohl, er wird so saufidel, als ob fünfhundert der Borstentiere in ihn gefahren seien. „Das Volk ist frei", meint Mephistopheles mit tiefer Ironie. Keine Kritik seiner Landsleute hätte bitterer sein können als dieses Wort des Dichters, der es in trostlosen Zeiten schrieb und stets nur mit schwacher Hoffnung in die Zukunft seines Volkes blickte. „Es lebe die Freiheit! Es lebe der Wein!" hatte schon Altmayer zuvor gebrüllt. Nur in dieser Verbindung mit dem Weine kennen die vaterlandslosen Gesellen das erhebende Gefühl des Menschenrechts der Freiheit, nur im Rausche dünken sie sich Männer. Auch mag der verächtliche Blick Goethes die französische Plebs gestreift haben, deren revolutionäre Orgie damals begann. Die Rotte fühlt sich herrenlos und gleicht doch nur den Schweinen.

Faust ist im Innersten angeekelt. Er spricht sein zweites und letztes Wort, wie dort zum Gruß, so hier zum Abschied. Er wünscht den wüsten Ort zu verlassen. Aber Mephisto, dessen Geschmack ein ganz anderer ist, glaubt noch einen höheren Trumpf ausspielen, noch einen stärkeren Effekt zeigen zu können. Die „Bestialität" des freien Volkes hat ihren Gipfel noch nicht erreicht. Siebel verschüttet in seiner Hast den Wein, und eine Flamme schlägt empor. Der Teufel hatte die Burschen gewarnt, nun

erkennen sie das Zeichen der Hölle. Mephisto beruhigt sein Element, die Aufregung der Gesellen aber steigert er zur höchsten Wut, indem er höhnisch die Lohe als Vorgeschmack des Fegefeuers bezeichnet, das sie einmal erwarte. Drohende Worte fallen, die der ängstliche Altmayer vergeblich zu beschwichtigen sucht; Siebel touchiert, Mephisto schimpft ihn ein „altes Weinfaß", jener entgegnet mit „Besenstiel!" Der Teufel ist schon halb erkannt und wird es noch mehr, als Altmayer einen Pfropfen aus dem Tische zieht und ihm Feuer entgegenspringt. „Zauberei!" Auf Siebels Ruf werden die Messer gezogen und nach dem vogelfreien Kerl gezückt. Da wendet Mephisto abermals seine Formeln an. Mit einem verworrenen Spruch verrückt er die Sinne der Rasenden; sie stehen starr, sehen sich voll Staunen an, ergreifen wechselseitig ihre Nasen, die sie für Trauben erklären, und heben ihre Messer. Es ist die von Lercheimer erzählte Zaubergeschichte, die Goethe hier verwertet. Mephisto löst mit einem kurzen Sprüchlein den Bann, warnt vor den Späßen des Teufels und verschwindet mit Faust. Die auseinanderfahrenden Burschen, noch ganz betäubt, erkennen mit Schaudern ihren Irrtum. Das Geschehene erscheint ihnen wie ein Traum, Tisch- und Traubenzauber wie eine Vision. Auch das letzte Wunder hat der Dichter in diese dämmerhafte Beleuchtung gerückt: der angstvolle Altbursche, dem es noch bleischwer in den Füßen liegt, hat die unheimlichen Gäste auf einem Fasse zur Kellertüre hinausreiten sehen — wir müssen seinem Berichte glauben, wie er selbst, auf die Erlebnisse dieser tollen Nacht zurückschauend, stammelt:

Nun sag' mir eins, man soll kein Wunder glauben!

Hexenküche

Die ersten Künste und „Späße" des Teufels haben versagt. Faust hat sich in das burschikose Leben der Auerbachskumpane nicht nur nicht schicken können, sondern es hat ihn geradezu

angewidert. In ablehnender Hoheit, so stumm und in sich gekehrt, wie er den Keller betrat, hat er ihn verlassen. Es bedarf stärkerer Mittel als einer Studentenkneipe, diesen ernsten Geist herabzuziehen, anderer Ergötzungen, um ihn die Pein des engen Erdenlebens vergessen zu lassen. Er ist zu alt, um nur zu spielen. Mephisto muß tiefer in seine Zauberschätze greifen, wenn er den Gefährten, der der Welt so fremd und abhold ist, in ihre Freuden verstricken will. Er muß ihn von Grund aus verwandeln, um ihn seinem Elemente nahe zu bringen. So führt er ihn unmittelbar in seine eigenste Sphäre, in den übersinnlichen Kreis seiner Angehörigen, in die Hexenküche. Nur ein magisches Mittel, so erkennt er, bringt es zuwege, die Natur des Faust zu verändern. Die Blutsverschreibung allein genügte nicht, den Bund mit dem Teufel wirksam zu machen und zu bekräftigen, es bedarf noch der höllischen Taufe.

Das Motiv des Zaubertranks war in dem alten Plan der Dichtung nicht vorgesehen, weil es überflüssig gewesen wäre. Der Stürmer und Dränger Faust, wie ihn der Monolog im Eingange uns noch zeigt, empfand zu feurig und sinnlich, um der künstlichen Verjüngung zu bedürfen. Erst als der Held des Dramas mit seinem Dichter alterte — „Komm, ältle Du mit mir!" so schien Goethe seinem Herzenswerk liebkosend zuzurufen — und Faustens Antlitz bedächtigere Züge angenommen hatte, erst in Italien, als sich die Sinne des Poeten selbst erfrischten, sollte mit dem neuen Plan auch der Magus erneuert werden. „Schon an die zehen Jahr" hatte der Professor seine Schüler an der Nase herumgezogen — und trotzdem stånd diese faustische Natur, die so lebhaft noch die Kraft der „Freundschaft, Liebe, Brüderschaft" preisen konnte, gewiß noch im Vollsaft jugendlichen Mannesalters. Erst das „Fragment" verwandelte jene Worte in der Wagnerszene in den gereiften Ausspruch über den kunstlosen Selbstvortrag von „Verstand und rechtem Sinn", wie es auch dem Menschheitsapostel erst den „langen Bart" hinzufügte. Nun soll ihm die Sudelküche der Hexe „dreißig Jahre"

vom Halse schaffen, damit er von den Schmerzen ungestillten Erkenntnisdranges genese und als ein Andrer, Umgeschaffener eintrete in die Reiche der Welt, die ihm der Teufel nun erst in ihrer wahren Herrlichkeit zeigen will.

Aber auch hier, im Gebiete des Satans und seiner Gehilfin, ist das erste Gefühl des Faust, ein tiefer Widerwille, auch hier beginnt die Szene mit einer zornigen Aufwallung gegen den Verführer. Der tolle Spuk dieser Meerkatzen, die da um den dampfenden Kessel der seltsam ausgeschmückten Küche herumsitzen, ekelt ihn an, wie zuvor der Hokuspokus im Weinkeller ihn verdrossen hat. Hier, an diesem infernalischen Orte soll ihm geholfen werden? Von einem alten Weibe, wie den liebeskranken Mädchen in Sankt Andreas Nacht von der Sibylle? Verzagend steht er in der kleinen Hölle, mit Worten, die fast an Dantes grausige Torinschrift gemahnen: „Schon ist die Hoffnung mir verschwunden.“ Eine ganz phantastische Welt hat sich der Dichter hier zurechtgebraut. Schon frühe, in Frankfurt, hatte er sie sich — wie auch späterhin — in einer Zeichnung vergegenwärtigt. Shakespeares Macbeth und auch das Volksbuch vom alten Faust, das den Erzzauberer in die Hölle niederfahren und von einem „alten runtzlechten Affen“ begleiten läßt, haben Teil an dieser Ausgeburt, die er in Rom zustande brachte, als er über der Ausführung seines „Faust“ brütete. „Um das Stück zu vollenden,“ so hatte er schon im Dezember 1787 an den Herzog geschrieben, „werde ich mich seltsam zusammennehmen müssen. Ich muß einen magischen Kreis um mich ziehen, wozu mir das günstige Glück eine eigene Stätte bereiten möge.“ Mitten in den hesperischen Gefilden der ewigen Stadt, in einem der schönsten Gärten Roms, hatte er diesen Zauberkreis gefunden, worin er die nordischen Gespenster beschwor.

Auch hier, in dieser Affenwelt, hat die Hölle ihre Rechte und Gebräuche, die der Dichter strenge bewahrt, um über den Ernst seiner Magie keinen Zweifel walten zu lassen, so humoristisch auch der Halbunsinn seiner drolligen Geschöpfe klingen mag. Genau ist

der Geschäftskreis der Hexe von der Kompetenz des Teufels abgegrenzt. In seiner ironischen Erwiderung auf Fausts unwirsches Verlangen, ihm ein natürliches, edleres Elixier zu seiner Verjüngung zu verabreichen oder selbst den Trank zu brauen, erklärt Mephisto, nachdem er vergeblich das „wunderliche" Rezept körperlicher Anstrengung und bäurischen Lebens empfohlen hatte, die Zuständigkeit der Hexe für die Herstellung der seltenen Mixtur. Die Verse, die dieses Recht der Alten begründen, waren im „Fragment" noch nicht enthalten und sind vom Dichter, der stets sorgsam zu motivieren pflegte, erst später in die Tragödie eingefügt worden. Sie erzählen kurz die früher weit ausführlicher geplante „Geschichte des Trancks", die, wie wir wissen, einer vorbereitenden Szene vorbehalten war. Die Zubereitung des Trankes ist Frauensache; denn sie erfordert Zeit und Geduld. Der Teufel kann wohl Brücken bauen, und zwar unendlich viele in der zur Ausgärung jener Arzenei erforderlichen Frist, aber die Medizin zu bereiten vermag er nicht. Zwar kennt er, wie er schon bewiesen hat, die Kunst und Wissenschaft, die Theorie des Mittels, die er die Hexe auch gelehrt hat; aber sie allein kann es verfertigen. Er ist der Pharmakologe, sie der Pharmazeut.

In rosigster Laune erklärt Mephisto diese seltsame Institution. Er fühlt sich hier ganz zu Hause und macht sofort die Honneurs. Magd und Knecht, Affe und Äffin, werden vorgestellt. Er fragt verbindlich nach der Dame des Hauses. Sie ist ausgeflogen, sie schwärmt, wie die Tiere in einem paradoxen Sprüchlein berichten: „Beim Schmaus — Aus dem Haus." Sie hält ihre Mahlzeiten und sonstigen Vergnügungen unsoliderweise auswärts. „Wie lange?" forscht Mephisto. „So lang wir uns die Pfoten wärmen." Eine solche Rede, die zutreffend und doch albern ist, die den bloßen Zeitablauf mit einer Absicht, die müßige Folge mit einem gewollten Erfolge vermengt, liebt Mephisto, der Zeit- und Sinnverderber, ungemein, während der ernste Faust sie höchst geschmacklos findet. Jener aber läßt sich sein Vergnügen nicht stören und setzt den Diskurs mit den „zarten"

Tieren, die er kosend auch „verfluchte Puppen“ nennt, gemütlich fort. Auf seine Frage, was sie da im Kessel herumquirlten, antworten sie: „Breite Bettelsuppen.“ Es ist ein Stich auf die dünne Kost des lesenden Publikums.

Der Dichter beginnt hier einer Laune zu frönen, der er mehr und mehr die Zügel schießen läßt und die er später — in der Walpurgisnacht — bis zu einer Willkür steigerte, die nur noch seiner persönlichen Erleichterung diente und mit der Handlung seines Dramas nichts mehr zu schaffen hatte: er benützt das Teufels- und Hexenwesen zur Verspottung öffentlicher Zustände literarischer und politischer Art oder von Einrichtungen, die ihm unliebsam und verderblich vorkamen. Solche Erscheinungen dünkten ihm gerade recht, auf dem Blocksberg und in der Hexenküche travestiert zu werden. So schmeicheln sich die Affen an Mephisto heran und bitten ihn zu würfeln, damit er sie reich und — was für gemeine Seelen dasselbe bedeutet — auch vernünftig mache: eine Anspielung auf die Passion des italienischen Volkes für das Lottospiel, die Goethe auf seiner südlichen Reise sattsam verfolgen konnte. Die Tiere gebärden sich immer närrischer. Sie rollen eine Glaskugel herbei, die sie in ihrem Gallimathias mit der hohlen gleißenden Welt und deren zerbrechlichem Glück vergleichen. Ein Sieb dient dazu, einen törichten Aberglauben — das Siebsehen, die Koskinomantie der Antike und des Mittelalters, zu der der Kristallspiegel der Andreasnacht ein Seitenstück bildet — zu geißeln, den Wahn, man könne dadurch Verbrecher entlarven, was der Kater neckisch sofort auf den diebischen Mephisto anwendet.

Während er den Prinzipal sodann in den Sessel nötigt und ihm einen Wedel in die Hand drückt, so daß der also Gefeierte wie ein komischer Pontifex auf seiner Sella thront, nähert sich Faust einem Spiegel, dem magischen, der nun dem Hineinblickenden von selbst das „schönste Bild von einem Weibe“ erzeugt. In diesem phantastischen Höllenlokale, dessen Farben der Dichter wie ein anderer Breughel aus düsterem Schwarz

und grellem Rot gemischt hat, steht unmittelbar neben der Satire das Pathos, neben dem mit den Tieren schäkernden Mephisto der verzückte Faust. Zum ersten Male ertönt aus seinem Munde das verhängnisvolle Wort der „Liebe", der Sehnsucht nach dem Weibe. Zum ersten Male sehen wir die Sinne Fausts entflammt. Wohl hat er schon in allgemeinen Sentenzen dieses inhaltschwere Thema berührt, von der Sorge als „Weib und Kind" gesprochen, den Tod „in eines Mädchens Arm" gepriesen und die „höchste Liebeshuld" verflucht; aber jetzt erst tritt ihm die Versuchung in der allezeit lockendsten ihrer Gestalten entgegen, als der Gipfel der Genüsse, wie ihn schon der alte Erzzauberer erstrebte.

Helena, hingestreckt wie Tizians Venus, der „Inbegriff von allen Himmeln", ist es, die sein trunkener Blick erschaut. Noch bevor er den Hexentrank geschlürft hat, ist er entzündet; sein Schönheitsgefühl ist es, das ihn die Arme nach dem Zauberbilde ausbreiten läßt — ein feiner Zug des Dichters, der damit die erste Liebesregung seines Helden nicht der Magie, sondern dessen persönlichem Wesen zuschreibt und dadurch dessen tragische Verantwortlichkeit wahrt. Leise nur und zaghaft regt sich Fausts Verlangen. „So etwas findet sich auf Erden?" Mephisto beruhigt ihn auf seine zynische Weise. Er zitiert wieder einmal die biblische Schöpfungsgeschichte: Natürlich gibt es so etwas, und Faust soll es durch ihn kennen lernen; hat nicht der Herrgott selber das Weib als Krone seiner Arbeit geschaffen und alles sehr gut gefunden?

Während Faust, der Aufforderung des Teufels folgend, sich am Bilde weidet und Mephisto sich behaglich auf seinem Throne dehnt, bringen ihm die Tiere schreiend eine Krone, die er „mit Schweiß und Blut" leimen soll, obwohl sie noch ganz unversehrt ist. Als sie aber durch ihre Ungeschicklichkeit zerbricht, erklären sie: „Nun ist es geschehn!" Diese widerspruchsvolle Rede, die das, was verhütet werden soll, als Zweck ausgibt und alle Begriffe, wie Macbeths Hexen mit ihrem „Schön ist häßlich, Häßlich schön",

auf den Kopf stellt, spielt unverkennbar auf das französische Volk an, dessen Schweiß und Blut die Krone, die es zusammenhalten sollte, schließlich zerbrach. Die Affen sind sich ihres blöden Treibens auch bewußt, sie machen es wie die Kinder, die nur dem Mechanismus ihrer Sinne folgen, wie gewisse Dichter, deren Reime nur auf den Klingklang ausgehen und Gedanken nur als Geschenk des Zufalls mitnehmen. Indem sie dieses Gebaren aussprechen, werden sie, wie Mephisto rühmt, wenigstens zu „aufrichtigen" Poeten. Der Unsinn ist aufs höchste gestiegen. Selbst dem Teufel wird er zu arg. Auch Fausts Erregung ist bis zur Unerträglichkeit gesteigert.

In diesem peinlichen Augenblicke schlägt die Handlung um, ein neues Moment löst die Spannung aus, die Hexe erscheint. Fluchend kommt sie den Schornstein herabgefahren; denn der von den Meerkatzen vernachlässigte Kessel ist übergelaufen und hat eine Flamme durch den Rauchfang emporgeschickt, die die zurückkehrende Schwärmerin versengt. Wütend schimpft sie auf die Tiere und die Eindringlinge und spritzt mit dem Schaumlöffel Flammen auf Diener und Gäste. Nun kehrt Mephisto seinen Wedel um und haut Gläser und Töpfe entzwei — eine echt infernalische Empfangsszene. Es ist der „Takt", den der höllische Kapellmeister zur lieblichen Melodie seiner Untergebenen schlägt. Entrüstet gibt er sich der Furchtsamen und Ingrimmigen als ihren Herrn und Meister zu erkennen, indem er auf seine Insignien, das rote Wams und die Hahnenfeder, verweist und mit seinem wahren Namen droht. Demütig entschuldigt die Hexe ihre rohe Begrüßung; sie hat ihren Gebieter nicht vermuten können, da ihm die altgewohnten Abzeichen, der Pferdefuß und die beiden Raben, fehlen.

Mephisto hat seine gute Laune wiedergewonnen. Humorvoll erklärt er der Erstaunten, die er so lange nicht gesehen hat, seine Metamorphose. Auch der Teufel hat sich im Zeitenwandel verändert und ist mit der Kultur vorwärts geschritten. Alles, was ans graue Heidentum erinnert, die beiden Wotansvögel,

Hörner, Schweif und Klauen, hat er abgelegt, den unentbehrlichen Pferdefuß aber, als moderner Elegant, mit falschen Waden verkleidet. Die Hexe gerät vor Freude außer sich, den Junker Satan wieder vor sich zu sehen. Mit komischem Ernst verbittet sich Mephisto diese veraltete Bezeichnung, die zu einem Kindermärchen geworden. Zwar ist die Sache dieselbe geblieben. Ob sein Element durch die Einzahl — der Böse, wie es früher hieß — oder die Mehrzahl — die Bösen, wie es heute lautet — vertreten wird, ist gleichgültig. Die geplagte Menschheit hat durch diese Nomenklatur nicht das Geringste gewonnen. Mephisto will einfach „Herr Baron" genannt werden, er ist so blaublütig wie andere Edelleute und zeigt, um jeden Zweifel zu zerstreuen, sein Wappen, das er ständig mit sich führt, den Körperteil, dessen sonst verpönter Name seinen illustren Verwandten, Hans von Rippach, auszeichnet. Er wendet der Hexe seine Rückseite zu. Unmäßig lacht die Holde über diesen Scherz, woran sie den alten „Schelm" erkennt, und so vergnügt ist ihre Stimmung, daß sie nun von selbst nach den Wünschen ihrer Gäste fragt.

Ein Glas von dem besten, ältesten Elixier verlangt Mephisto zur wirksamen Verjüngung seines Schützlings. Die Hexe verspricht es, warnt jedoch davor, den Trank ohne Vorbereitung zu nehmen, und beginnt auf Mephistos Geheiß sodann die einleitenden Zeremonien. Unter seltsamen Gebärden zieht sie einen Kreis, in den sie die Meerkatzen stellt, die ihr die Fackel halten und zum Pulte dienen müssen, während sie aus einem Folianten liest. Nach alter Zauberweise, die auch das Volksbuch überliefert, erhebt sich ein Klingen und Tönen des Hausrats, eine Musik der Gläser und Töpfe während der Beschwörung. Faust erhält einen Wink von der Hexe, in den Kreis zu treten; aber, empört über den „abgeschmackten Betrug", weigert sich der Edle, bis ihm Mephisto die Sache in humoristischer Beleuchtung schmackhafter erscheinen läßt und als notwendigen Hokuspokus der Ärztin darstellt.

Der ganze Vorgang ist eine Verhöhnung des Heiligsten, die Hexe gebärdet sich wie ein Priester am Pulte des Lektoriums

beim Verlesen der Epistel, und in der Tat beginnt sie alsbald ihr Einmaleins, eine unverkennbare Parodie der Trinitätslehre, mit Emphase zu deklamieren. Obwohl der Dichter später eine Beziehung des sinnlosen Spruches auf die Dreieinigkeit ablehnte, so lag sie ihm doch in der Zeit der Konzeption der „Hexenküche" nahe, in jenen römischen Tagen, als er in dem Papste nur einen großen Schauspieler und in dem Katholizismus ein barockes Heidentum erblickte, dessen Auswüchse er in den Schlußbildern seines „Ewigen Juden" damals zu schildern vorhatte. Auch Mephistos Worte lassen kaum eine andere Deutung zu, wenn sich auch sein Ausspruch über die Kunst, durch solche Zahlenspiele Irrtum statt Wahrheit zu verbreiten, nicht nur auf jenes Dogma erstreckt. Diese Übung ist „alt und neu"; die Christen ahmten nur nach, was Pythagoras schon lehrte, dessen Symbolik bereits der Straßburger Goethe in seinem Tagebuch notierte. Mephisto kennt die Menschen. Wie er ironisch den Schüler auf die Wichtigkeit des „Wortes" verwies, so erklärt er jetzt dem ernsten Manne unumwunden den törichten Aberglauben und Schwindel, den er dort noch selber unterstützte, den Wahn, daß stets ein Begriff mit dem Worte notwendig verbunden sei. Die Hexe dehnt Mephistos Thema von der Gedankenlosigkeit der Welt, die sich gerade an den allergrößten und absurdesten Widersprüchen mystisch erbaut, auch auf das Gebiet der Wissenschaft aus. Vernunft und Wissenschaft verächtlich zu machen, ist ja die Aufgabe der Hölle, des Menschen allerhöchste Kraft als vergeblich und nichtig hinzustellen, ihr würdiges Amt. Was dem Denkenden ewig verhüllt, ein ständiges Suchen und Sorgen bleibt, das erhält der Dumme im Schlaf. Die paradoxe Persiflage des biblischen Gedankens von dem Geschenk, das der Herr den Seinigen gibt, empört dessen Knecht, den Wahrheitssucher Faust aufs höchste; er glaubt ein ganzes Chor von Narren sprechen zu hören.

Nun scheint es dem Mephisto Zeit zu sein, dem Unsinn ein Ende zu machen und zum Ziel zu gelangen. Er dämpft den ausgebrochenen Zwist, indem er hier die treffliche Sibylle preist,

dort den Faust als Mann von vielen Graden, als tüchtigen Zecher — wie er sich selbst in den Jugenderinnerungen der Osternacht bezeichnete — rühmt. Die Hexe schenkt den Trank in eine Schale, die Faust an den Mund setzt. Es entsteht eine leichte Flamme, vor der er zurückscheut. Aber Mephisto redet ihm gütlich zu und weiß ihn mit Vernunftgründen zu überzeugen: der Mann, der sich mit dem Teufel im Blutsvertrag verbrüdert hat, will sich nun weigern, dieses „Du auf Du" mit einem feurigen Trunke zu bekräftigen, will schwächlich vor dem Flammenelemente weichen, dem er sich doch schon angelobte? Die Hexe löst den Kreis, und während sie dem heraustretenden Faust nebst einem Prosit! ein zynisches Lied zu besonderer Wirkung auf den Weg gibt, verspricht ihr Mephisto seinen Dank auf Walpurgis und drängt den Täufling hastig ins Freie. Der Neophyt muß transpirieren, um sich die neugewonnene Kraft gehörig zuzueignen. Dann erst darf er ruhen und dem edlen Müßiggange frönen, dem Anfang aller Laster, auf deren Pfad der Teufel ihn nun führen will. Bald soll er in seinem Blute die Wirkung des Trankes verspüren, die lustigen Sprünge — Cupidos, der Wollust. In der Tat regt sich schon der kleine Gott in seinen Adern, er verlangt nochmals inbrünstig nach dem Spiegelbilde. Aber Mephisto vertröstet ihn eilig auf die Wirklichkeit, die ihm das Muster aller Frauen in leibhaftiger Gestalt vor Augen führen wird, eine Helena, die der von dem Hexentrank berauschte Sinnenmensch freilich, wie der Böse schadenfroh sich selber zuraunt, in jedem Weibe erblicken muß — auch in dem unschuldigsten und reinsten Geschöpfe, das ihm auf seinem Taumelwege begegnen wird.

Straße

In einer kleinen Stadt treffen wir den verjüngten Faust wieder. Der Dichter hat diese Örtlichkeit, innerhalb deren sich die Handlung in der Folge fast ausschließlich bewegt, nirgends

näher bezeichnet. Nur Einzelheiten deuten ihren Charakter an: gewisse Züge in der Art ihrer Bewohner und die Umgebung, in der wir diese erblicken. In einer Reihe von Bildern, die der Wechsel der Geschehnisse mit sich bringt, gewinnen wir nach und nach eine Anschauung von der Heimat, worin die Gestalten, die die neue Szenerie beleben, eingewurzelt sind. Straße, Stube, der Nachbarin Haus und Garten, Brunnen, Zwinger, Dom — alles weist auf Verhältnisse hin, die der Dichter in einer Skizze kurz umschrieben hat: „Kleine Reichsstadt. Das anmutige beschränkte des bürgerlichen Zustands." Dieser Lebenskreis soll sich dem Faust, dessen Sinnenglut der Teufel entfacht hat, erschließen. Wird hier der Ruhelose die Rast, der Unersättliche die Erquickung finden, wonach ihn so sehnsüchtig dürstet und die ihn, nach Mephistos Wunsch und Meinung, auf immer der Hölle verknechten?

Die gewaltigste aller Leidenschaften, die Naturmacht der Liebe, soll Faust nunmehr erfahren. Wie nichts anderes mehr, soll dieser Dämon in seiner elementaren Stärke den vorwärts Stürmenden fesseln, mit klammernden Organen den aufwärts strebenden Titanen zur Erde niederziehen und in die derben Genüsse der Welt verstricken. So ist der Plan des Teufels. Die Liebe als Unterjocherin des Mannes, die Kraft, die den Simson fällte, die Glut, die den Herakles verbrannte, sie dünkt ihm das rechte Mittel, auch einen Faust zu bändigen und zu vernichten. Wird das Feuer, das die Hölle in ihm entzündet hat, seine bessere Seele ertöten? Oder wird die Leidenschaft und Liebe, die er erleben wird, nicht vielmehr von ihm als ein qualvolles Glück und ein schmerzlicher Genuß empfunden werden, als ein furchtbares Schicksal, das er am Ende verwünscht? Und wird dieses Erlebnis nicht eine Station auf dem Passionswege bilden, die den tragischen Helden seiner höheren Bestimmung entgegenführt?

Von dem Liebesmotiv in der tiefen Bedeutung, die es in Goethes Drama gewann, wußten weder Sage noch Volks-

schauspiel. Die Andeutung des „Christlich Meynenden“ gab dem Dichter kaum einen Anstoß, noch weniger der ihm in seiner Jugendzeit vielleicht noch unbekannte Pfitzer mit der schönen, armen Magd, die in Fausts Nachbarschaft lebt und die der Wollüstige vergeblich begehrt. Gretchen ist ganz und gar Goethes ureigenste Erfindung und Schöpfung. Diese schönste Blume seiner Dichtung erwuchs auf seinem Lebenswege; sie ist die reife Frucht der Erfahrungen seines jungen Herzens. In den Stürmen früher Schicksale, in den Fluten seines bald so leidenschaftlich aufgepeitschten Lebensstromes trug ihm der Erdgeist die Keime zu, woraus sein eigener Genius dann, in fast unbegreiflicher Vollendung, die reichste und doch wieder einheitlichste seiner Gestalten formte, ein Geschöpf, das in der Gesamtheit und Fülle seiner Züge ihm nie und nirgends begegnet und doch in des Dichters goldner Phantasie, in den geheimsten Tiefen seiner Brust so lebendig angeschaut und empfunden ist, daß es nimmermehr veralten und vergehen kann. Es ist die deutsche Volksseele selbst, die dieses Ideal ewiger Weiblichkeit in dem frauenhaftesten der deutschen Dichter erzeugt hat und durch seinen liederreichen Mund verkünden ließ.

Von der ersten Jugendgeliebten borgte Goethe den uns so traut und teuer gewordenen Namen. Ganz gewiß hat jenes Frankfurter Gretchen gelebt und ist so wenig eine bloße Erdichtung, wie alle die — gar nicht rühmlichen — Jugenderlebnisse, in die sie verflochten ist. Der Dichter hätte eine nur ersonnene Figur auch nicht späterhin seiner Leipziger und Straßburger Geliebten an die Seite zu stellen gewagt und berichtet: „Gretchen hatte man mir genommen, Annette mich verlassen, hier“ — bei Friederike — „war ich zum ersten Mal schuldig.“ Auch die Situation, in der wir Margarete zuerst erblicken, erinnert deutlich an das weibliche Wesen, das den ersten bleibenden Eindruck auf den Jüngling gemacht hatte, der zuliebe er in die Kirche ging, wo er ihren Platz ausspürte, und die er beim Herausgehen nicht anzureden noch weniger zu begleiten sich getraute.

Auch in der Dichtung verläßt Gretchen gerade die Kirche, als ihr Faust zum ersten Male in den Weg tritt, wenn er auch — ganz anders als der Held von „Dichtung und Wahrheit" — sie nicht nur zu begrüßen, sondern ihr sogar den Arm und seine Begleitung anzubieten wagt. Der Liebestrank hat ihn, den zum Weltmanne Verwandelten, keck und frech gemacht. Gretchen aber weist in schlichter Hoheit die ihr nicht gebührende Anrede und den unziemlichen Antrag des fremden Mannes ab. Vor der Kirche, im Angesicht des Heiligsten, spinnt sich das Schicksal dieses frommen Geschöpfes an.

Als Goethe Gretchens Gestalt und Tragödie schuf, waren seine Gedanken noch weit, weit entfernt von einem Prolog im Himmel, der den Lebensweg des Helden und dessen Rettung bestimmen sollte. Bei Gretchen aber bedarf es dieser feierlichen Vorherverkündigung nicht. Sie gehört von Anbeginn ihres Schicksals dem Herrn. Weit sichtbarer als bei dem stürmischen Manne, den die Wogen des wilden Lebens durch alle Zeiten und Räume wirbeln, ist ihr enggebundenes Dasein mit dem Himmel verkettet. Auch sie wird versucht, wird verführt werden; aber durch alle Verworrenheit und allen Irrtum wird immer die Reinheit ihres Wesens strahlen, die Lauterkeit ihres Willens. Im Aufblick zu dem Göttlichen darf sie jederzeit gestehen, daß die Naturgewalt ihres innersten Triebes, der sie dem Manne ihrer Wahl und ihres Verderbens hingab, beseelt war von unendlicher Liebe und Güte. Auch sie ist sich in ihrem dunklen Drange des rechten Weges wohl bewußt, ja weit bewußter in der Klarheit ihres Herzens, als der unermüdliche Kämpfer, dessen tiefbewegte Brust weder Nähe noch Ferne befriedigen kann. Und darum wird schon hienieden, schon auf dieser Erde, durch ihre letzte Not die Gnadensonne des Himmels leuchten und dem Gotteskinde die Botschaft kommen: „Sie ist gerettet!"

Das ist das „Muster aller Frauen", das „Schätzchen", das der Teufel seinem Gesellen ausgespürt hat. Tief betroffen von ihrem Anblick und ihrer kurzen Rede steht Faust auf der Straße.

Durch seine Worte, die nur den sinnlichen Eindruck des schönen Kindes, das Rot der Lippen, das Licht der Wangen, den Niederschlag der Augen, wiederzugeben scheinen, zittert schon leise die Erkenntnis der inneren Natur, der Seele Gretchens: ihrer Sittsamkeit und Tugend. Der Adel ihres keuschen Gemütes hat sich dem Zudringlichen in unvergeßlicher Weise eingeprägt. Was den Lüstling verstimmen könnte, das Schnippische, kurz Angebundene ihrer Zurückweisung, hat den besseren Menschen in Faust entzückt. Sogleich beim ersten Auftreten Gretchens haben wir die Empfindung, daß der Dichter Erinnerungen an die Frankfurter Jugendgeliebte, die er als ein Mädchen von ungemeiner, ja, in ihrer niedrigen Umgebung unglaublicher Schönheit bezeichnet, mit dem Nachhall der Eindrücke verquickt, die er in Sesenheim von Friederikens Erscheinen empfing, die ihm sofort in ihrer ganzen Anmut und Lieblichkeit, in der Zierde ihrer deutschen Tracht wie in dem holden Reiz ihrer Jungfräulichkeit entgegentrat — ein allerliebster Stern, der an jenem ländlichen Himmel aufging.

Aber bei Faust halten diese reineren Empfindungen nur so lange vor, als er im Dunstkreis des holden Geschöpfes weilt. Sobald Mephisto erscheint, bricht die Wirkung des höllischen Trankes hervor. Sofort verlangt die Sinnenglut des Berauschten nach der „Dirne", die soeben noch ein „Fräulein" hieß, nach der Magd, die ihm nun gerade gut genug zur Stillung seiner Lüste dünkt. Der schlaue Teufel sperrt sich, um sein Opfer noch zu reizen. Wohl hat er das Mädchen, wie er gesteht, im Beichtstuhl schon ausgeschnüffelt; aber weiter reichten auch, so versichert er, seine Künste nicht: „Über die hab' ich keine Gewalt!" Es sind bedeutsame Worte, die Mephisto hier spricht, halb wahr und halb erlogen, wie zumeist die Rede dieses Teufels ist. Er ist der Gelegenheitsmacher, der Kuppler, der Versucher, der das „unschuldige Ding", das da von ihrem Pfaffen kommt, der diese klare, einfache, gläubige Seele in Zwiespalt und Pein bringen wird. So weit reicht seine Gewalt über Gretchen. Wie Fausts

Persönlichkeit, die Möglichkeit, sein Ich im Lebensdrange zu entfalten, trotz allen mysteriösen Zaubers, trotz Blutsvertrags und Hexentranks, durchaus gewahrt bleiben muß, damit seine Prüfung einen Sinn und Zweck habe, so behält Gretchen erst recht ihre Person, ihre Ehre und Unschuld in ihrer Hand. Reizen und wirken, daß die Natur auch dieses reine Kind zu Falle bringe, daß ein dunkler Trieb die lichte Seele verdüstre, kann der Teufel auch hier; aber der Kampf, das Opfer, die Not — das alles muß vor dem eigenen Gewissen der Dulderin verantwortet werden, damit es ihr als Läuterung und Buße zugerechnet werden kann. Mephisto wird das Seinige tun, um auch Gretchen die Pforten der Hölle zu öffnen, aber sie wird nicht durch die seinige gehen, sondern nur durch die eigene, die sich ihre Schuld und Reue selber schafft, und sie wird sie siegreich überwältigen.

Die Zurückhaltung des Teufels stachelt Fausts Begierde auf das höchste. So zynisch und frivol äußert sich die Erregung seines Blutes, daß Mephisto gar den vernünftigen Mahner spielen und ihn zurechtweisen kann. Mit wohlberechneter Schlauheit setzt er dem Brünstigen kühle und spitze Worte entgegen, die die diabolische Freude über die Wirkung seiner Arzenei doch nur dürftig verhüllen. Wie Kilian Brustfleck in „Hans Wursts Hochzeit" dem nur auf ein sinnliches Endziel bedachten Bräutigam moralische Predigten hält, so agiert er den pedantischen Meister, den „Magister Lobesan", wie der ungeduldige Zögling ihn höhnt. In der Tat aber spricht Faust wie „Hans Liederlich" und „ein Franzos", wenn er Mephistos Bedenken auf äußere Gründe, auf Gretchens Alter, bezieht und sich vermißt, das junge Blut in wenigen Stunden, auch ohne des Teufels Hilfe und Umständlichkeit verführen zu können. Aber Mephisto zeigt dem unerfahrenen Prahler, wer in diesen Künsten der Meister und wer der Schüler ist. Gerade die Vorbereitungen, so belehrt er ihn, die Vorfreude und die Erwartung, gehören zum richtigen Genuß. Während er zuvor den schüchternen Mediziner

zum Zugreifen ermutigte, reizt er den feurigen Faust, den Leckerbissen sich erst zurecht zu machen, das „Püppchen" erst zu „kneten". Die Verfeinerung erst macht den Lebens- und Liebeskünstler; das „Grade zu" ist plumpe, deutsche Art, das Raffinement können nur die Welschen lehren. Faust aber verharrt als unverbesserlicher Michel auf seinem gesunden, natürlichen „Appetit".

Es ist die einzige Stelle in der Tragödie, wo der sonst so erhabene Held zur komischen Erscheinung wird, eine Wirkung, die der feinfühlige Dichter sicherlich erwogen hat. „Hab' Appetit auch ohne das" — der brünstige, der gesunkene Faust gemahnt an seinen derben Landsmann Hans in dem Fastnachtsstück. Dem Schimpfspiel macht Mephisto ein Ende durch die ernste Versicherung, daß in diesem Eroberungskriege nicht der Sturm, sondern die List am Platze sei. Er bietet also die Hand zur Einleitung des schnöden Unternehmens. Noch kocht es in Faust. Er begehrt zur Kühlung seines Blutes zum mindesten ein körperliches Pfand, das der „Engelsschatz" getragen. „Schaff mir ein Halstuch von ihrer Brust, Ein Strumpfband meiner Liebeslust!"

Man hat diese leidenschaftlichen Worte gepreßt. Wie man bei der Erklärung der Schülerszene Mephistos Wort: „Muß wieder recht (im Urfaust: „wieder einmal") den Teufel spielen" im eigentlichsten Sinn genommen hat, um zu erhärten, daß er ursprünglich kein Teufel gewesen sei, sondern ihn nur agiert habe, daß das einstige Elementarwesen dem Satan des Prologs und Paktes widerspreche, so empfand man auch in jenem Ausruf des alten Titanen Faust einen Widerspruch mit dem Teufelsbündler, der die Wette eingeht: „Du wirst mich nie befriedigen!", und man meinte, sie sei doch so leicht von Mephisto zu gewinnen gewesen, nur durch ein Halstuch, bloß durch ein Strumpfband. Ist es schon mißlich, den Teufel, den Lügner und Sophisten, beim Wort zu nehmen — er hat sich selbst bei Frau Marthe Schwerdtlein entrüstet dagegen verwahrt — so bedeutet es noch mehr einen Trugschluß, wenn man aus dem brünstigen Begehren des Liebestollen in allem Ernste folgert, das Beschaffen

jener Pfänder genüge zur Stillung seines tiefen Lebensdranges, dieser Besitz reiche hin, um ihn auf ein „Faulbett" zu zwingen, ihn zum „Selbstbehagen" und „Beharren" zu leiten und damit der Hölle zu überliefern. So leicht denkt sich auch der listige Teufel die Sache nicht, der wohl weiß, daß dieser Vertrag um Lebens oder Sterbens willen weder an einem Strumpfband noch an einem Halstuch hängt.

Dagegen will er Fausts anderen Wunsch erfüllen, der ihn schon eher zum Sklaven seiner Begierde machen könnte: Er will ihn an Gretchens Ruheplatz, in ihr Zimmer, an ihr Bett führen. Noch heute, wie er verspricht. Freilich nicht, wie Faust stürmisch verlangt, um sie schon zu sehen, zu haben, sondern nur, um sich die künftigen Freuden auszumalen. Der „welsche" Kurs und Roman, der so recht dem Geschmack des verschlagenen Teufels entspricht, kann also beginnen. Mephisto weiß, wo die schöne, grüne Weide des Lebens liegt, die allein den Hungrigen zu sättigen verheißt. Und auch ein Geschenk für die Liebste will er gerne besorgen. Auch das ist nach dem Sinn des Kupplers, zumal es den Geizigen nichts kostet, der manchen altvergrabenen Schatz sein eigen nennt. Das Diebsgelüste darf unter den Zügen des Dämons, dessen geflügelte Gehilfen die stehlenden Raben sind, nicht fehlen. Er fühlt sich ganz in seinem Amte, wenn er schnüffeln und mausen kann. Er nennt das „revidieren".

Abend

Die Szene, die sich uns nunmehr eröffnet, ist eine der lautersten Erfindungen des jungen Goethe, in ihren Mitteln so schlicht, in ihren Wirkungen so erhaben, von einer so ätherischen Schönheit, daß man den Athem hält und vermeint, den Genius der Poesie selbst mit leisem Flügelschlage durch das ärmliche, kleine Zimmer schweben zu sehen, worin die Handlung sich fortbewegt. Die ganze Atmosphäre ist geschwängert von Gefühl und Ahnung, jedes Wort, das gesprochen, jeder Schritt, der

getan wird, von so inhaltsschwerer Vorbedeutung, daß uns im Innersten die Furcht ergreift: hier ruht und webt ein Schicksal, hier spinnt die Parze mit geheimnisvollen Fäden ein Verhängnis.

Gretchens Schlafgemach. Der Gottesfrieden, der um das Dasein einer unberührten Mädchenseele atmet, umfängt uns. Margarete flicht ihre Zöpfe und bindet sie auf. Wir erblicken sie in ihrem intimsten Tun, vernehmen ihre geheimsten Gedanken, die mit weiblicher Neugierde und doch wieder mit tieferem Anteil an dem großen Erlebnis des Tages haften, an der Begegnung mit dem stattlichen Fremden, dessen Keckheit ihr Herz mehr entschuldigt als anklagt. Dann geht sie, wie Mephisto schon vorhergesagt hat, noch auf ein Plauderweilchen zur Nachbarin. Faust erscheint mit dem höllischen Gefährten. Ganz leise kommt das Unheil geschlichen. Der Teufel in Gretchens keuschem, friedevollem Bereich! Er spürt umher und seltsam! was dem Ankläger der Menschen sonst niemals aus dem falschen Munde kommen will, hier ertönt es wider seinen Willen: das Lob der Reinheit. Faust aber ist ganz verstummt. Er hat nur eine einzige Bitte: allein bleiben zu dürfen. Und welche Klänge vernehmen wir jetzt von ihm, der hier mit seiner Begierde, mit sinnlichem Verlangen eingedrungen ist! Als ein Heiligtum erscheint ihm dieser Ort. Der himmlische Geist der Stille, der Ordnung, der Zufriedenheit, der in Gretchens kleiner Welt ihn anhaucht, richtet seine verdüsterte Seele auf, so daß er, erschüttert und verwandelt, sein innerstes und tiefstes Gefühl hervorströmen läßt.

Ein Hymnus steigt zu diesen ärmlichen Wänden, an denen er rings aufschaut, empor. Es besteht ein tiefempfundener Parallelismus zwischen diesem Gesange und dem lyrischen Teil des ersten Selbstgespräches Fausts. Der volle Mondenschein mit seinem lieben Lichte hatte seine Sehnsucht nach unbekannten Fernen geweckt, die Hoffnung, in seinem Tau gesunden zu können. In dem dumpfen Mauerloche, das mit unnützem Kram bis zum Gewölbe hinauf gefüllt war, hatte er sich wie in einem Kerker

gefühlt. Nun zeigt ihm der süße Dämmerschein dieser Abendstunde ein sicheres Land, sein dürstendes Herz findet eine Heimat. Wie ärmlich ist diese kleine Zelle gegen jenes hohe Gemach, und doch welche Fülle atmet darin! Auch hier ein Kerker, aber welche Seligkeit schließt er ein! Fausts dumpfe Sehnsucht, sein unbestimmtes Verlangen nach dem Glück und Weh der Erde ist zur Liebe geworden, die alles um ihn her belebt, vergeistigt, verschönt, zur süßen Pein, in der seine schmachtende Seele schon den leisesten Schimmer einer Erwiderung, schon den Tau der Hoffnung als Labsal empfindet.

Urväter-Hausrat auch hier. Aber nicht tot und stumm, sondern beseelt und beredt, weil überall, aus jedem kleinsten Stück der Geist der Treue und der Sorgfalt spricht. Faust wirft sich auf den ledernen Sessel, der am Bette Gretchens steht, und preist ihn wie einen heiligen Thron. Alles, was von Frömmigkeit in seiner niedergetretenen Seele lebt, steigt ihm auf die Lippen. Alles, was er selbst an stillem Familienglück entbehrt hat und wünscht, gewinnt an dieser trauten Stätte Form und Leben. Eine Kinderschar drängt sich herbei und darunter sie, sein Liebchen, wie sein wogendes Herz die Holde schon zu nennen wagt. Er fühlt ihr Wesen voraus. Er erblickt sie in ihrer fernsten Jugendzeit, wie sie dem Ahnherrn dankbar und fromm am heiligsten aller Feste die welke Hand küßt, sodann das Mädchen in seiner mütterlichen Geschäftigkeit. Alles, der Teppich auf dem Tische, ja der Sand zu seinen Füßen gemahnt den tiefbewegten Mann an ihre Hand, die göttergleiche, die diese arme Hütte zum Himmelreiche macht.

Und nun hebt er einen Vorhang auf: Gretchens Ruheplatz, nach dem er zuvor so wild verlangte. Aber jedes Ungestüm ist verschwunden, jeder unreine Wunsch verstummt. Wie vor einem Altare, der das Heiligste umschließt, neigt sich sein Haupt vor diesem geweihten Ort. In demütiger Verehrung kniet sein Herz vor der gütigen Kraft der Natur, die dieses einzige Geschöpf, dieses engelhafte Wesen erschuf und zum Götterbild erwachsen ließ. Ein vernichtendes Gefühl drückt ihn nieder. Der Wonne-

graus, der ihn ergriffen hatte, ist der schmerzlichsten Beschämung gewichen, da er bedenkt, was ihn hierher geführt hat. Fassungslos empfindet er die tiefe Umwandlung seines Innern, den unbegreiflichen Zauber, der seine lüsterne Seele in das Traumland reiner Liebe geleitet.

Der Prahler ist still und klein geworden, der Arme kennt sich selbst nicht mehr. Der Frechling hat mit der Ehrfurcht, dem Blick in die Höhe, seine bessere Seele wieder gefunden. Die natürliche Magie der himmlischen Gefühle hat die künstliche der Hölle besiegt. Das ist der tiefe Sinn dieser wundervollen Szene, die geschrieben ward ohne jeden Gedanken an einen „Prolog" oder eine „Hexenküche" und ganz und gar aus dem Charakter des Faust, aus dem innersten Lebensgesetz seiner Persönlichkeit erfloß. So und nicht anders mußte sich die Form seines Wesens, die der Dichter von Uranfang an geprägt hatte, entwickeln. Nun verlangt Faust nicht mehr keck nach Gretchen, er wagt nicht mehr, ihr unter die Augen zu treten, er fürchtet jetzt ihren hoheitsvollen Anblick. Und als sie der zurückkehrende Mephisto ankündigt, will er auf Nimmerwiedersehen fliehen.

Aber der Teufel drängt ihm eilig ein Schmuckkästchen auf, das er mitgebracht hat — er hat's „wo anders hergenommen", wie er in seiner Gaunersprache beschönigt — damit Faust es im Schrank verstecke. Doch der Gewissenhafte zögert. Mephisto, darüber ergrimmt und in der Angst, den kostbaren Augenblick zu versäumen, verkennt mit Absicht den Beweggrund des Unentschlossenen, stichelt auf dessen Geiz, lobt seine eigene Bemühung, öffnet dann selbst auf geheimnisvolle Weise den Schrein, drückt das Schloß wieder zu und mahnt zum Aufbruch. In fliegender Hast ist alles geschehen, indessen Faust noch wie im Traume dasteht — nach den Worten seines Mentors ganz so, als ob er wieder rückfällig geworden wäre und nicht auf Freiers Füßen, sondern in den Hörsal ginge, dann entfernen sich beide. Das komische Intermezzo läßt uns eine Weile aufatmen.

Da erscheint Gretchen, mit einer Lampe, wieder. Eine un-

erklärliche, dumpfe Angst befällt ihr ahnungsvolles Gemüt. Sie erschauert und sehnt sich nach ihrer Mutter, die ausgegangen ist. Dann singt sie, ganz wie furchtsame Kinder im Dunkeln es zu tun pflegen, indem sie sich auszieht, das Lied von der ewigen Liebe und Treue. Mit unnachahmlicher Wahrheit, mit höchster Einfachheit und darum mit größter Kunst ist hier jeder einzelne Zug vom Dichter getan, jede Farbe hingesetzt. Immer deutlicher und voller rundet sich das einzigartige Bild dieses entzückenden Geschöpfes. Gretchens Naivität ist durchaus gewahrt, und doch spricht aus ihr ein Anderes, Höheres: Ihr Schicksal. Ihr tiefes Gemüt empfängt die Witterung des Dämons, der da in ihre lautere Sphäre eingedrungen ist, ihre zart besaitete Seele klingt und bebt von dem Lose, das ihr bevorsteht.

Keine andere Poesie, auch nicht die größte, hat mit solch' schlichten Mitteln eine solche Gewalt erreicht, wie sie unserer Szene innewohnt. Selbst Shakespeares hoher Stern verdunkelt sich uns Deutschen eine Weile bei dem Anblick der Gesichte, die da vorüberwandeln. Jachimo, der menschliche Teufel, am Bette der schlafenden Imogen, der der Kiste entstiegen ist und wieder zu ihr zurückkehrt, erscheint plump und primitiv neben den übersinnlichen Mächten, die um Gretchens Ruhestätte spielen; Desdemona selbst, die Rührende, die ihr Schwanenlied vor der leichtgemuten Zofe singt, verliert gegenüber dem Volkskinde, das seine Empfindungen nur den Lüften anvertraut, an seelischer Tiefe und unmittelbarer Innerlichkeit. In der leisen Andeutung des Unaussprechlichen vor allem zeigt sich hier die vollendete Kunst Goethes, in der zarten Symbolik der Vorgänge. Dieses Kommen und Gehen in dem kleinen, unscheinbaren Gemache, dieser Wechsel von Selbstgespräch und Zwiegespräch — alles vorüberhuschend und hingehaucht — dieses Sichsuchen und Sichfliehen verkündet das Walten unsichtbarer Geister, die im Geheimen die handelnden Gestalten treiben.

Wie Goethe hier an äußerlichen Dingen Gretchens Seelenleben zu entfalten weiß, zeigt vor allem die Art, wie er das

Motiv des Schmuckkästchens benutzt. Margarete entdeckt es mit freudigem Schreck, als sie den Schrein öffnet, um ihre Kleider einzuräumen. In ihrer Unschuld kann sie sich das Rätsel nicht anders erklären, als daß hier ein Pfand gegeben worden, worauf die Mutter Geld geliehen habe — ein Zug, der ganz nebenbei auch die ältere Frau zu charakterisieren beginnt, die wir immer nur von Hörensagen kennen lernen. Nun öffnet sie mit dem Schlüsselchen, das am Bande hängt, das Kästchen und erblickt die Kette und die Ohrringe, kostbar genug, eine Edelfrau am höchsten Feiertag zu schmücken. Dann putzt sie sich vor dem Spiegel mit den Herrlichkeiten auf und verrät ihre geheimen Wünsche und Gedanken.

Die Stolze empfindet ihren niedrigen Stand und ihre Armut. Auch sie, die Keusche, zieht es in die Welt, von der sie doch weiß, daß Schönheit allein darin als eine zweifelhafte Mitgift gilt, als eine löbliche und doch erbärmliche Sache, die ihren Glanz und ihren Wert erst im Schmuck und Widerschein des Reichtums, des Goldes entfalten kann. Nur in leichter, harmloser Dosis hat der Dichter die Eitelkeit dem Charakter Gretchens beigemischt, nur soweit sie ganz natürlich und ganz weiblich ist. In keiner Weise stört sie die Urwüchsigkeit und Naivität des Volkskindes, zu dessen Wesen sie vielmehr gehört. Und selbst diese kleine Schwäche ist nur die Kehrseite einer Tugend, eines hochgemuten Bewußtseins, besser zu sein, als das Vorurteil der Welt ihr zugestehen möchte, des stillen Verlangens, dem Mitleid der Reichen zu entrinnen. Auch dieser Zug weist nach Gretchens Schicksal; denn sie strebt unbewußt dem höhergestellten Manne zu, dem sie an der Stirne gelesen hat, daß er aus einem edlen Hause stammt, — ihr innerer Adel ist es, der sie über die Enge beschränkter Bürgerlichkeit hinaushebt.

Durchaus realistisch hat Goethe dieses Frauenbild gestaltet, das in seinen Fehlern und Vorzügen ganz und gar in dem Naturgrund und Kreise haftet, dem es entsprossen ist und doch in seiner Gesamterscheinung wie ein Ideal in höheren Regionen wandelt.

Der Zauber, der von Gretchen ausstrahlt, liegt in einer anderen Kunst beschlossen, als der, der uns vor Shakespeares Frauenwelt umfängt. In großem Strich und Stile, ganz aus einem einzigen beherrschenden Gesichtspunkte gesehen, zeichnet der Brite — al fresco und alla prima — seine Gestalten hin. Goethe aber schenkt uns, wie die altdeutschen Meister, ein Dom- und Heiligenbild, liebevoll und sorgsam in hundert Einzelheiten gemalt, in jedem kleinsten Zug der Umgebung — der Stube oder des Gärtchens — des Gewandes, der Gestalt, des Gesichtes bis auf das vergriffene Gebetbüchlein, auf das Gefäß oder die Lilie der Unschuld, die die Holdselige in zarten und schlanken Fingern trägt.

Spaziergang

In stärkstem Gegensatz zu dem Intérieur mit seinem geheimnisvollen Dämmerlicht, worin wir Gretchen in ihrem intimsten Tun und Wesen erblickten und jede Hülle ihrer Seele abstreifen sahen, steht der nächste Auftritt. In einer Allee, wie früher die Szene hieß, geht Faust gedankenvoll auf und ab. Zu ihm tritt Mephistopheles — in höchstem Grimme. Der wütende Teufel! Schon an sich ein Anblick von komischster Kraft, der auch seinem Gefährten nicht entgeht, wird er zur überwältigenden Groteske durch seine Ursache. Mephisto geberdet sich wie rasend und verrückt. Wie von Leibschmerzen befallen, die ihn kneipen — im Urfaust „petzt" es ihn — krümmt er sich vor Gift und Galle, flucht bei allem Schändlichen, das er nur kennt, und gerät — in des Wortes eigenster Bedeutung — so außer sich, daß er sich gleich dem Teufel übergeben möchte, wenn er es nicht selber wäre. Er ist an seinem wundesten Punkte, von seinem ärgsten Feinde getroffen. Dem Geizigen ist der kostbare Schmuck, den er für Gretchen „angeschafft" hatte, entwendet worden, „hinweggerafft", wie er in dunkler Verschiebung der Eigentumsbegriffe es bezeichnet. Und von wem? Von einem Pfaffen!

Nochmals dient das kleine Kästchen dazu, die Charaktere weiter zu enthüllen und die Handlung zu fördern. Immer wieder wird Mephistos Weg gekreuzt und seine höllische Aufgabe erschwert. Im Beichtstuhl schon mußte er Gretchen, die er zum Opfer erkoren hat, ausschnüffeln, und abermals ist es die Kirche, die seinen Plan verwirrt. Die Mutter, von dem unheimlichen Geschenk in ihrer Seele beunruhigt, hat es ihrem Geistlichen gebracht. Zur Genauigkeit, die diese Frau in pekuniären Dingen bereits charakterisiert, fügt der Dichter die Bigotterie. Trotz Mephistos Übertreibung steht nicht nur die Mutter, sondern auch der Pfaffe leibhaftig vor uns da — ein Sittenbild, das die geistige Umwelt, worin Gretchen aufgewachsen ist und atmet, mit einem Schlage erleuchtet, zudem eines der humorvollsten, die Goethe geschaffen hat. Mephisto, der Teufelskünstler und Künstlerteufel, zieht hier ein ganz neues Register, wenn er in virtuoser Mimik, mit scheinheiligem Augenaufschlag zuerst die larmoyante Moralpredigt nachahmt, die die ängstliche Frau vor der Tochter hält, dann die salbungsvolle Rede des Gottesmannes, der — in bewährter Kirchenpolitik — das ungerechte Gut in maiorem Dei gloriam einstreicht. Ein satirisches Drama im kleinen!

Faust dagegen ist sehr gelassen, er verteidigt sogar — bezeichnenderweise — das Verhalten des Beichtigers der beiden Frauen mit allgemeinem Brauche, den die Kirche mit Juden und Königen teile. Seine Gedanken sind nur auf Gretchen gerichtet, die hier zum erstenmal mit ihrem Namen genannt wird. Mephisto nützt die Situation, so mißlich sie sonst für ihn ist, in schlauester Weise aus, indem er Gretchen verleumdet und eine Schilderung von ihr entwirft, die den sorgenden Faust auf seinem Werberpfade ermutigen und bestärken soll. Wie es eine hämische Anschuldigung war, daß Margarete bei der Verschenkung des Geschmeides ein „schiefes Maul" gezogen habe, so ist es nun eine Infamie, wenn der Teufel dem Verliebten einredet, sie denke Tag und Nacht an den verlorenen Schmuck und noch mehr an

seinen Bringer. Die Perfidie erreicht auch ihren Zweck: Faust wird von Mitleid für das kummervolle Liebchen ergriffen. Aber sein Wunsch nach einem neuen Geschenke erregt beim geizigen Teufel doch zwiespältige Gefühle. Mit höhnischer Unterwürfigkeit nur beugt er sich dem Befehl des „gnädigen Herrn“ und macht nach dessen Abgang seinem gepreßten Herzen über den verliebten Narren Luft, dem für sein Schätzchen keine Lustbarkeit, kein Zeitvertreib zu kostspielig sei und Sonne, Mond und Sterne gut genug erschienen, als Feuerwerk verpufft zu werden.

Der Nachbarin Haus

Zweimal bereits haben wir von der „Nachbarin“ gehört. Mephisto, der schon alle Verhältnisse ausspioniert hatte, erklärte dem stürmisch nach Gretchen verlangenden Faust: „Sie wird bei einer Nachbarin sein.“ Und Faust selbst gibt dem Teufel, als es sich um die Beschaffung des neuen Schmuckes handelt, den Rat: „Häng dich an ihre Nachbarin!“ Beide Gefährten also wissen schon von den engen Beziehungen, die zwischen dem Mädchen und der Frau bestehen. Es gehört zum Wesen des Genius, daß er aus der einfachsten Handlung, aus unscheinbaren Dingen die gewichtigsten Folgen zu ziehen weiß, daß er mit wenigen Figuren eine ganze Welt aufzubauen versteht. Diese Schlichtheit der Ökonomie ist in Goethes „Faust“, der Schöpfung eines jugendlichen Kopfes, von einer Weisheit, die uns mit immer neuer Bewunderung erfüllt. Gretchens Mutter betritt niemals die Bühne, und doch wird uns ihr Wesen aus gelegentlichen Streiflichtern völlig vertraut. Der Dichter mußte uns mit dem Geist der engen, frommen und pedantischen Frau genau bekannt machen; aber er durfte sie selbst nicht vorführen. Sie hätte die Entwickelung der Handlung nicht nur gestört, sondern unmöglich gemacht; denn anstatt ihrer bedurfte der Dichter einer Gestalt, die ihrem rechtlichen Charakter geradezu entgegengesetzt ist: der Kupplerin.

Die Rolle, die Mephisto gegenüber Faust spielt, ist in gewissem Maße der „Nachbarin" gegenüber Gretchen zuerteilt — eine Anordnung, die nicht nur aus dramatischen Beweggründen hervorging, sondern auch eine künstlerische Parallele erlesenster Art bezweckte. Wie Faust seinen dienstbaren Geist, so erhält Gretchen ihre Vertraute und Duenna. Der Dichter bewirkt hier eine Konstellation, die sich den kühnsten Paarungen, die die Weltliteratur kennt, an die Seite stellt. Don Quixote und Sancho, Don Juan und Leporello, Julia und die Amme erhalten hier ein Seitenstück, das weder an origineller Kraft noch an Volkstümlichkeit von seinen Vorbildern übertroffen wird. Frau Marthe Schwerdtlein bedeutet den Gipfel der komischen Kunst Goethes, die nach allen reichsten Entfaltungen, deren sie sich schon fähig zeigte, in dieser köstlichen Konzeption nochmals eine wahre Orgie feiert, bevor die Handlung umschlägt und mehr und mehr zur düsteren Tragödie wird.

Auch Frau Marthe öffnet, wie Faust und Gretchen, in einem Monologe ihr Herz und verkündet ein Schicksal. Aber ihre Worte stimmen uns weder pathetisch noch tragisch. Ihr Los klingt ungemein lächerlich, trotzdem sie höchst ernsthafte Dinge, wie Gott und den Tod, die Liebe und das Verlassensein, im Munde führt. Sie ist die Strohwitwe in Permanenz. Ihr Mann ist ihr davongelaufen. Aber ihre Trauer ergreift uns nicht. Dazu hat sie zu viel Mitleid mit sich selbst und beschäftigt sich zu viel mit dem eigenen lieben Ich und der kalten Welt. Ihr Kummer betrübt uns nicht, er ist allzu rührselig. Ihre Tränen üben keine Gewalt über uns, dazu fließen sie zu reichlich und zu rasch. Auch der Gedanke, daß der Treulose, den sie in einem Atem Gott empfiehlt und doch verklagt, gar tot sein könne, geht uns nicht zu Herzen. Ihr Schmerz sucht nach Trost und er fände ihn auch in einem — Totenschein. Noch klingt uns das Lied von echter Liebe und Treue im Ohre, von einem Wesen gesungen, das ganz Seele, das die lautere Poesie selbst ist — und nun erblicken wir das Zerrbild einer Ehe, die Karikatur jener edlen,

himmlischen Gefühle, die Mann und Weib auf ewig aneinander ketten. Hier wird Wahrheit zur Lüge, das Innerlichste zum Schein, das Erhabenste zur Fratze.

Eine bange Frage bestürmt unser Gemüt: Wie kommt Gretchen zu diesem Weibe? Was hat die Reine mit ihr zu schaffen? Keinen Augenblick länger, als unbedingt erforderlich ist, läßt uns der Dichter über dieses seltsame Verhältnis im Zweifel. Gretchen erscheint selbst. Zitternd vor Erregung, mit einem Kästchen, das noch herrlichere Dinge, als das erste, birgt. Sofort gibt ihr die Nachbarin den Rat, das neue Geschenk vor der Mutter zu verheimlichen, und Gretchen geht stillschweigend darauf ein. Sie läßt sich aufputzen und glücklich preisen. Sie bedauert, sich in diesem Glanze nicht öffentlich zeigen zu dürfen, und schlürft begierig die Vorschläge der Vettel ein, bei ihr den Schmuck ganz heimlich anzulegen und zu tragen, dann nach und nach, bei festlichen Gelegenheiten, auch die Leute sehen zu lassen. Und die strenge Mutter? „Sieht's wohl nicht, man macht ihr auch was vor," so beschwichtigt die Alte. Mit einem Schlage sehen wir dieser nachbarlichen Freundschaft auf den Grund. Gretchen findet bei der mürrischen, verschlossenen Mutter nicht die Aussprache, nach der ihr offenes Gemüt verlangt und die ihr die redselige Nachbarin nur allzu gerne gewährt. Gerade ihre Aufrichtigkeit ist es, die Mitteilungsbedürftigkeit des jungen Blutes, die sie zu Frau Marthen zieht, deren Verlogenheit sie in ihrer Unschuld nicht durchschaut. Dieses Verhältnis ist kein heimliches — die Mutter kennt und duldet es, wenn auch vielleicht nur widerwillig, aus nachbarlicher Rücksicht — aber es hat seine Heimlichkeiten. Dafür weiß schon die Lüsternheit der verschlagenen Marthe zu sorgen.

Gretchens kindliche Seele birgt einen einzigen dunklen Punkt, ein winziges Fleckchen, das ein böser Dämon benützen und vergrößern kann, obwohl es ganz unscheinbar und harmlos ist: den leisen Drang zu den Freuden der Welt. Was den Faust in seinen Tiefen erschüttert und zum Doppelwesen macht, die zwei

Naturen, die ihn spalten, kennt Gretchens sichere Einfalt nicht; aber im Grunde ihrer Weiblichkeit schlummert ein Trieb und Hang zur Lust der Erde, der ihren Seelenfrieden untergraben kann. Ihn reizt und weckt die schlimme Nachbarin. Sie fördert in Gretchen die dunkeln Instinkte ihres Geschlechts. Mit halbem Bewußtsein nur, wie ein träumerisch spielendes Kind, folgt ihren Lockungen das unerfahrene Mädchen. Wohl regt sich sein Gewissen, aber es wird betäubt durch den naturhaften Trieb. Sie fühlt ihr Unrecht gegen die Mutter, wenn sie ihr den neuen Schmuck verheimlicht, sie weiß, daß er ihr nicht zugehört, sie ahnt, daß Unheil damit verbunden ist, er ist ihr unheimlich — und doch kann sie nicht vom Zauber des Goldes lassen, woran die arme Menschheit hängt, wonach sie drängt.

In dieser Erregung, in diesem Zwiespalt ihres Inneren erschreckt sie das Klopfen des Mephistopheles. Er pocht an die Türe, wie das böse Gewissen in Person. Gretchens erster Gedanke gilt der Mutter, deren Besuch sie fürchtet. Der Teufel tritt ein. Sofort benützt er die Lage der Dinge für seinen Zweck. Ein armes junges Blut mit fremdem Schmuck behängt, im flagranten Unrecht — das ist Wasser auf seine Mühle, Feuer für seinen Kessel. Hier kann er schroten und schüren. Mit einer doppelten Lüge führt er sich ein. Bei Gretchen mit einem falschen Komplimente, das dem vornehmen Fräulein gilt und an ihrer Ehrlichkeit zerschellt, bei Frau Marthen mit einer falschen Nachricht. „Ihr Mann ist tot und läßt sie grüßen."

Mit dem berühmten Hysteron-Proteron hebt das Spiel des Teufels mit dem alten Weibe an, die Groteske, die an Erfindung der komischen Motive und Situation, an souveräner Laune, an epigrammatischer Prägung und Schlagkraft der einzelnen Wendungen alle Humore der Welt in Schatten stellt. Der spanische Hidalgo und der englische Ritter von der traurigen Gestalt, Don Quixote und Falstaff, treten zurück vor dem diabolischen Kavalier, dessen Fechterstreichen schon die übersinnliche Welt, die er verkörpert, ein tieferes Relief, eine weitere Perspektive

verleiht. Die Hirngespinste des mageren Helden von der Mancha und die Rodomontaden des dicken Bramarbas erscheinen harmlos gegenüber der Fabel vom toten Herrn Schwerdtlein und den Wirkungen, die sie bezweckt und erzielt. Es ist die höchste Frivolität, wie hier der Teufel mit heiligen Dingen umspringt, wie er mit den ehrwürdigsten Gefühlen der Menschheit, die sie sonst im Angesicht des Todes bewegen, seinen gottlosen Scherz treibt; aber keine Entrüstung, kein Ernst vermag aufzukommen gegen die geistige Überlegenheit dieses genialen Spötters.

Es ist die Kunst seiner Erfindungsgabe, der heitere Schein, worin der lose Fabulist sich ergeht und gefällt, die uns entwaffnen und uns Tränen, nicht der Rührung, sondern des Lachens, entlocken. Und nicht zum mindesten versöhnt uns das Objekt, worauf der Meister zielt. Hier werden keine hohen Empfindungen verletzt, sondern nur niedrige entlarvt. Ergötzlicher konnte sich der Schalksnarr des Himmelskönigs nirgends tummeln als mit dem alten Weibe, das seine sichere Höllenbeute ist. Der Teufel pfeift und die Vettel tanzt, ganz genau so, wie seine Flöte es will. Ein Griff — und sie wird weinen, ein anderer — und sie lacht und jauchzt. Bei der Todeskunde will sie vor Schmerz vergehn; ihr Seliger, der ihr durchgebrannt, ist nun „das treue Herz". Ganz anders aber klingt ihre Witwentrauer, wenn sie erfährt, daß der Getreue ihr keinen Heller hinterlassen hat. Da ist er niedriger als jeder Handwerksbursch. Durch die ganze Hölle ihrer Jammerseele jagt sie der Teufel. Die höchsten Töne schlägt er an, um sofort die banalsten folgen zu lassen. Nachdem er soeben die kühnsten Erwartungen erweckt hat, schlägt er sie im gleichen Atemzuge schon zu Boden. Wie hoch klingt nicht das Lied von dem braven Manne, der beim heiligen Antonius begraben ist und dessen letzte Bitte, groß und schwer, auf dreihundert Seelenmessen ging, und wie ernüchternd tönt nicht der Gesang des Boten aus: „Im Übrigen sind meine Taschen leer!"

Das tolle Lügenspiel erhält erst seine richtige Beleuchtung durch die gegensätzliche Wirkung, die es auf Gretchen übt. Sie, die Gütige und Seelenvolle, zerfließt vor Mitleid mit der schwer betroffenen Frau. Die Arglose ahnt nichts von der Heuchelei der Welt. Erschüttert spricht sie das tiefe Wort vom Los der Liebe, das ihr der Teufel auf seine kalte Weise bestätigt, daß keine Freude ohne Leid. Wie wundersam läßt hier der Dichter seine bunten Zauberlichter durcheinanderspielen! Mitten im tollsten Scherz ertönt das alte Motiv der deutschen Heldensage, Kriemhildens Traum, die Verschwörung des bangen Mädchens, „daz ich von mannes minne sol gewinnen nimmer not“ und die Verheißung: „wie liebe mit leide ze jungest lônen kan“. Aus dem Munde des höhnischen Unheilstifters selbst erklingt der Schicksalsruf, inmitten des Hexensabbats, den er mit seiner erlogenen Mär heraufbeschworen hat. Im Wirrsal dieses Teufelstanzes steht Gretchen wie die Unschuld und Lauterkeit selbst. Wie sie für die Seele des verkommenen Abenteurers beten will, so fließen auch des Teufels Lockungen, sein Werben um Hand und Herz und Sinne, an der Reinheit ihrer Seele ab. Er mag sich verstellen, wie er will, immer entfließt seinem giftigen Munde ein unfreiwilliges Lob: „Ihr seid ein liebenswürdig Kind.“

Frau Marthe ist indessen zu kurz gekommen, ihre Neugier ist geweckt und verlangt dringend nach Befriedigung. Als rechte Witwe muß sie von den letzten Umständen ihres seligen Eheherrn zu erzählen wissen, und diesem Bedürfnis hilft Mephisto nach. Die Schilderung der letzten Augenblicke des Herrn Schwerdtlein, sein elendes Lager, seine christliche Reue und Selbstanklage erschüttern Frau Marthe aufs tiefste. „Der gute Mann! ich hab ihm längst vergeben“, ruft sie weinend aus. Aber Mephistos Erzählung, die sie unterbrach, hat noch einen Nachsatz. Die Beichte des Sterbenden war noch nicht aus. Sie lautete vielmehr: „Allein *sie* war mehr schuld als ich.“ Nun ist mit einem Schlage alles anders; der Tod, der „liebe“ und der „gute“ Mann und ihre Verzeihung sind vergessen und weichen der

Entrüstung. Sie keift, wie wenn er noch am Leben wäre: „Das lügt er!“ Am Rand des Grabes zu lügen ist schändlich. Diese Empörung fühlt ihr der fromme Mephisto nach; aber er hat eine Entschuldigung für den Toten bereit: Er phantasierte sicherlich in seiner letzten Stunde! Dann fährt er gelassen in seinem Berichte fort, der für Frau Marthen aber gar nicht mehr beruhigend klingt; denn was Herr Schwerdtlein noch zu beichten hatte, sieht weit eher der Wirklichkeit als einem Fiebertraum gleich, klingt allzu realistisch, um gefabelt zu sein:

> Ich hatte, sprach er, nicht zum Zeitvertreib zu gaffen,
> Erst Kinder und dann Brot für sie zu schaffen,
> Und Brot im allerweit'sten Sinn,
> Und konnte nicht einmal mein Teil in Frieden essen.

Diese Anklage kann die Seele von einem Weibe unmöglich auf sich sitzen lassen. Sie rechtfertigt sich, indem sie ihre „Liebe“ und „Treue“ aufs neue bewährt: Sie dreht den Stil herum und schlägt nun selbst auf ihren Eheliebsten los, der sie bei Tag und Nacht geplagt. Sofort verbessert Mephisto das Porträt Herrn Schwerdtleins. Nein, er war nicht undankbar, der Edle, so wenig wie er verleumden konnte. Auf der Reise von Malta nach Neapel hat er sein gutes Herz gezeigt. Hat er nicht für Frau und Kind gebetet, der fromme Mann? Und war ihm nicht der Himmel hold, der ihn erhörte und ihm sein wohlgemessen Teil am Schatz des Sultans sicherte, den der christliche Korsar so tapfer miterobern half? Wieder verschwinden Schmerz, Entrüstung, die ganze Leidensgeschichte des geplagten Weibes in die Versenkung ihres weiten und elastischen Herzens. Eine neue Eigenschaft tritt hervor: Ihre Habgier ist geweckt. Ihr trostloses Gemüt erhebt sich zu neuer Hoffnung:

> Ei, wie? Ei wo? hat er's vielleicht vergraben?

Aber sofort muß ihr Mephisto diesen Anker wieder entreißen. In Neapel ist es Herrn Schwerdtlein sonderbar ergangen. Es herrscht dort eine stürmische Luft. Die Winde haben ihm den türkischen Schatz entführt und einen neuen zugeweht, ein schönes

Fräulein, das sich, voller Liebe und Treue — fast wie Frau Marthe selbst — des armen Landfahrers erbarmte, so, „daß er's bis an sein selig Ende spürte". Die Witwe hat für diesen Engel und das Glück, das ihrem Seligen in der Fremde widerfuhr — und das die schnöde Welt auch mal de Naples nennt — nicht das geringste Verständnis. Im Gegenteil: Ein wahres Unwetter bricht nochmals auf den Toten herein, den „Schelm", den „Dieb an seinen Kindern".

Mephisto muß wieder beruhigen. Er schürt nicht mehr, er — predigt. Er teilt ganz die christliche Vergeltungslehre. Herr Schwerdtlein hat für seine Sünden seinen Lohn dahin: „Dafür ist er nun tot." Und schon hat er auch wieder einen Trost in der Hand, einen ganz neuen Ton auf seiner Flöte. Er zwinkert: Wie wäre es mit einem neuen Schatze? Natürlich in allen Ehren, wie es einer züchtigen Witwe ansteht, nach dem Trauerjahre! Die Alte wippt. Sie ist nicht nur gemütlos und verlogen, nicht bloß voller Genußsucht und Habgier, sie ist auch noch mannstoll. Und sie ist sehr durchtrieben. Sie weiß, wenn sie den „ersten" herausstreicht, daß sie selbst in den Augen des zweiten an Wert gewinnen muß. Was für ein „herziges Närrchen" ist nun mit einem Male der Selige gewesen, der soeben noch, wenn wir uns recht erinnern, ein Schelm und Dieb und Lügner hieß! Freilich, er hatte ja seine kleinen Schwächen; er war aber durchaus kein Vagabund oder Liederjahn, nein, er hatte nur eine Vorliebe für die vier harmlosen W: Wandern, Weiber, Wein und Würfelspiel. Für solche duldsamen Ehen hat der Teufel das innigste Verständnis, ja, er erklärt sich bereit, mit ihr selbst den Ring zu wechseln, wenn jene Nachsicht auf beiden Seiten geübt werde. Er hat halb im Allgemeinen gesprochen. Frau Marthe aber nimmt es ganz im Besonderen. Sie hält es schon für einen verschleierten Antrag und fühlt sich durch den „Scherz" des Schwerenöters über das bißchen Unzucht sehr geschmeichelt.

Dem Mephisto scheint es nun höchste Zeit, das Spiel abzubrechen; denn es könnte Ernst werden. „Die hielte wohl den

Teufel selbst beim Wort.“ Einen Wunsch aber muß er der Witwe noch erfüllen, auf den sie zurückkommt: Einen Totenschein muß sie haben, denn sie ist eine ordentliche Witwe. In ihrer liebevollen Art gibt sie diesem bürgerlichen Gefühl einen besonders zärtlichen Ausdruck: „Möcht' ihn auch tot im Wochenblättchen lesen.“ Mephisto sagt es ihr zu. Er will mit seinem feinen Gesellen wiederkommen, um in förmlicher Weise Herrn Schwerdtleins Tod zu bezeugen.

Auch Gretchen wird zum Besuch des braven, vielgereisten, höflichen Knaben erwartet. Als sie schüchtern meint, sie müßte sich vor dem vornehmen Herren schämen, spricht der Teufel wieder ein wahres Wort: „Vor keinem Könige der Erden.“ Es trifft ihr Wesen so gut wie das andere, das er für sich gesprochen hatte, nachdem er sie im zynischen Hinblick auf Frau Marthens liebebedürftiges Gemüt gefragt, wie es mit ihrem Herzen stünde. „Du gut's, unschuldig's Kind!“ entfährt es unwillkürlich seinen Lippen, als Gretchen verständnislos erwiderte: „Was meint der Herr damit?“ Im Gegensatz zur schändlichen Frau Marthe, an der Folie des im Grund verdorbenen Weibes erleuchtet sich Gretchens engelhafte Wahrhaftigkeit, Reinheit und Güte. Nun erst sehen wir auch, was sie zumeist zur Nachbarin hinzieht und über sie täuscht. Es ist ihr grenzenlos mitleidiges Herz. Diesen Jammer um den verlorenen Mann hat sie schon oft erschallen hören, diese Tränen über das Geschick eines verlassenen Weibes nicht zum ersten Male fließen sehen, und immer hat diese erheuchelte Not sie in tiefster Seele ergriffen, stets so erschüttert wie die Todesbotschaft, an der die arme Witwe zu vergehen meinte. „Ach! liebe Frau, verzweifelt nicht!“ Welche Verschwendung echten Gefühles liegt in diesen rührenden Worten, die sie an das kalte berechnende Weib richtet, das von nichts so weit entfernt ist als von der Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit! Gretchens Blick ist klar, ihr Wesen besonnen und bestimmt, wie Klärchens oder Iphigeniens helle, tapfere Seelen; aber etwas bleibt diesem reinen, gläubigen Frauengemüt verschlossen

und undurchdringlich, bis sie es erst in tiefster Not erkennt und erfährt: Die Lüge, der Trug, die Schlechtigkeit der Welt.

Straße

Sobald Faust mit Mephistopheles allein ist, wie jetzt, auf der Straße, dem Ort des früheren Stelldichein, wo der „Spaziergang" stattfand, erwacht seine derbe Liebeslust wieder und die himmlischen Gefühle verschwinden. Ungestüm drängt er auf Förderung seiner sinnlichen Absichten. Dieses Feuer ist dem Teufel hochwillkommen, und er schürt es eifrig. Die Flamme der Begierde ist sein Element. Er verspricht Gretchen als baldige, sichere Beute; denn der Handel ist eingefädelt. Am gleichen Abend noch, im Garten der Frau Marthe, hinter ihrem Haus, wie die Nachbarin am Schluß der vorigen Szene bereitwillig vorgeschlagen hat, soll Faust das Mädchen treffen. Das alte Weib und der Teufel arbeiten sich in die Hände und schlingen gemeinsam das verderbliche Netz um das unschuldige Kind. Frau Schwerdtlein ist die erlesene Gehilfin der Hölle, wie geschaffen zur Kuppelei und zu allen verbotenen Zigeunerkünsten, so recht nach dem Herzen des Gebieters der Hexen.

Auch Faust ist über diese Vermittlung erfreut; aber es gilt, einen Gegendienst zu leisten, der ihm nicht behagt: das Zeugnis über Schwerdtleins Tod. Wiederum nützt der Dichter ein scheinbar episodenhaftes Motiv bis zum äußersten aus. Wie sich angesichts des verführerischen Kästchens das Innere Gretchens erschloß, so wird nunmehr, durch dieses neue Reizmittel des wirkenden Teufels, die tiefere Gesinnung Fausts erhellt. Noch hat er die Unschuld seines Herzens sich bewahrt. Ganz naiv steht er Mephistos schlauem Vorschlag gegenüber. Gewissenhaft will er, um die Wahrheit zu bezeugen, mit dem Gefährten erst das Grab in Padua besuchen. Auf Mephistopheles muß diese „heilige Einfalt" komisch wirken — nur auf ihn. Der Mantelflug nach Welschland um einer Fabel willen, um eine Sache zu ergründen,

die er selbst erfunden und erlogen hat, erscheint ihm nicht nur kindlich, sondern dumm. Das Heilige ergibt sich ihm bei dieser Vereinigung von Eigenschaften von selbst. Er muß deutlicher reden: ein falsches Zeugnis will er haben. Da braust der redliche Gefährte auf und will den Plan zerreißen. Es ist die erste Lüge, der erste Betrug, der ihm vom Teufel zugemutet wird, der erste Schritt auf dessen „sachter" Straße. Dagegen bäumt sich Faustens bessere Seele.

Aber Mephisto ist um Gründe nicht verlegen. In der Spitzfindigkeit ist der höllische Jurist der unerreichte Meister. Die Bedenken des rechtlichen Faust — er nennt ihn wieder „heil'ger Mann" — erscheinen ihm sehr unlogisch und gar nicht konsequent. War seine bisherige Tätigkeit, sein ganzes Leben, seine Kathederweisheit nicht eine einzige, lange Lüge? Seine kühnen, frechen Erklärungen von Gott und Welt nicht ein einziger, großer Betrug? Was wissen die Professoren und Pfaffen im Grunde von den Dingen, die sie lehren? Nicht mehr als von Herrn Schwerdtleins Tod! Natürlich kennt der Teufel seinen Trugschluß. Er weiß sehr wohl, daß ein gewaltiger Unterschied besteht zwischen einem Zeugnis, das aus dem Nichtwissen hervorgeht — und wie hat Faust diesen irdischen Mangel einst empfunden! — und dem, das wider besseres Wissen erfolgt, zwischen einer falschen Definition und einem gefälschten Berichte. Darum läßt ihn Faustens Wort, er sei der alte Lügner und Sophiste, durchaus kühl. Aber nun schweift er tückisch auf ein Gebiet ab, wo dem Faust die Verteidigung weit schwerer fällt, zu einer Angelegenheit, die ihn viel näher angeht als Theologie und Metaphysik, und die noch deutlicher die Verwirrung von Wahr und Falsch erweist.

Auch auf dem Feld der Liebe gibt es Zeugnisse, die sich als echt gebärden und doch erlogen sind, Beteuerungen und Schwüre, die von ewigen Gefühlen reden und doch dem flüchtigen Sinnenrausch entstammen. Mit solchen hohen Worten wird Gretchen ebenso betört werden, wie einst die Schüler an der Nase herumgeführt wurden. Faust ist auf das tiefste empört. Er kann dem Teufel

keine Beweise entgegensetzen. Hier waltet nur die innerste Empfindung. Er kann nur das übermächtige Gewühl, die unendliche Glut beteuern, die sein Herz erfüllen und er ist ganz davon durchdrungen, daß sie nicht den trügerischen Mächten angehören, kein teuflisch Lügenspiel sind, sondern so wahr und tief und grenzenlos, wie er sie empfindet. „Unendlich, ewig, ewig" nennt er dieses Gefühl, diese Liebe, die er nun auch vor dem höllischen Genossen offenbart.

Man hat gemeint, mit diesem Geständnis habe Mephisto seine Wette ebenso gewonnen, wie mit Fausts späterem Worte, worin er Gretchen der Inbrunst des ihn beseligenden Glaubens versichert. Aber so rabulistisch ist selbst der Teufel nicht, daß er hier den Unterschied zwischen Mein und Dein, zwischen dem, was ihm und dem, was Gott gehört, verwischen könnte, er, der sehr wohl weiß, daß sich jene reinen Gefühle — der Liebe und des Glaubens — kraft ihrer himmlischen Natur von selbst seiner Macht und damit dem Vertrage entziehen. Er kennt diese Gefühle, über die er, wie bei Gretchen, „keine Gewalt" besitzt; aber er mißtraut ihnen, er hält sie nicht für dauerhaft. Darum bleibt er bei seiner Meinung: „Ich hab doch recht!"

Und Faust gibt nach. Nicht aus Überzeugung, sondern „des Schwatzens müde" und um zum ersehnten Ziele zu gelangen. Er muß dem Teufel recht geben, weil er ihn braucht. Er ist nicht frei, sondern in den Banden seiner Begierde, und diese ist nicht geduldig, sondern sie drängt. Deutet diese Leidenschaft auf Unendlichkeit, diese heiße Liebe auf ewige Dauer? Das Wort des Teufels fließt nicht aus seinem Starrsinn und seiner Rechthaberei, sondern aus der Fülle seiner überlegenen Welt- und Menschenkenntnis. Faust, in seinem Fieberwahne, kann über die Natur der Glut, die ihn beherrscht, kein Urteil fällen. Sie ist stärker als er und überbraust ihn als sein Schicksal.

> Wer kennt sich selbst? Wer weiß, was er vermag?
> Hat nie der Mutige Verwegnes unternommen?
> Und was Du tust, sagt erst der andre Tag,
> War es zum Schaden oder Frommen.

Ließ nicht Prometheus selbst die reine Himmelsglut
Auf frischen Thon vergötternd niederfließen?
Und konnt' er mehr als irdisch Blut
Durch die belebten Adern gießen? . . . . . .

So spricht der Dichter in dem Gesange, worin er Gerichtstag hält über sich selbst, worin er sich, ohne zu schwanken, verdammt. Auch über Faustens Tun wird erst ein späterer Tag entscheiden, auch bei ihm wird sich's erweisen, ob die Glut, die er entzündet, reine Flamme war.

Garten

Wie die einzelnen Glieder der Gretchentragödie straffer ineinandergreifen als die ihr vorhergehenden Szenen, so folgen sie sich auch in rascherem Zuge. Der Dichter drängt die Handlung auf die kürzeste Zeit zusammen und verleiht uns auch damit das Gefühl, wie symbolisch das Ganze ist, wie eilig es das Schicksal mit den Liebenden hat. Er läßt sie kaum zur Besinnung gelangen. Vom ersten Zusammentreffen bis zur Gartenszene sind noch nicht zwei volle Tage verflossen, auf die sich die fünf Auftritte verteilen.

Wie verabredet, finden sich die fremden Gäste gegen Abend in Frau Marthens Besitztum ein, hinter ihrem Hause, an einem verschwiegenen Orte, wo sie sich unbelauscht und unbeobachtet ergehen können. Im Gärtchen lustwandelnd, sind sie schon mitten im Gespräch. Die Szene, die sich damit eröffnet, ist die kunstreichste des Dramas, eine Perle der Weltliteratur. Indem der Dichter Faust zu Margarete und Mephisto zur Nachbarin gesellt, beide Paare sich folgen und jedes dreimal vorüberziehen läßt, schafft er zugleich mit dem lebendigsten Wechsel die köstlichsten Gegensätze. Das reizende Motiv klingt bereits in Goethes jugendlicher Farce „Pater Brey" ganz leise an, wo die szenarische Weisung lautet: „Wird vorgestellt der Frau Sibylla Garten. Treten auf: das Pfäfflein und Leonora, sich an Händen führend." Der verliebte Pater und das treuherzige Mädchen „gehn vorüber

— ganz genau so, wie jeweils die ungleichen Paare im „Faust“ — und werden vom Hauptmann und dem Würzkrämer abgelöst. Aber was hier noch ganz naiv und aus dem Stegreif hingewühlt ist, erscheint in der Tragödie in allerhöchster Vollendung und Reife.

Schon die Form des Gesprächs, die Behandlung der Dialoge, die immer wieder unterbrochen werden und doch in stetem Flusse bleiben, ist von unvergleichlicher Meisterschaft. Aber der eigentliche Zauber dieser wundersamen Promenade liegt im Inhalte dessen, was uns die Vorüberwandelnden verraten, in dem Kontrast, worin das Innigste sich vom Gemeinsten abhebt, die keusche, liebende Jungfrau vom dreisten, mannstollen Weibe, der ernste, ergriffene Mann von dem frivolen, spielenden Teufel. Ganz natürlich knüpft die Unterhaltung beider Paare an dem zunächst liegenden Punkte an: die Gäste sind auf der Reise. Gretchen — am Arm des Kavaliers, den sie früher verschmäht hatte, — betont sofort den Abstand, der zwischen ihr und dem fremden, welterfahrenen Manne besteht. Ihr kommt es gar nicht in den Sinn, seine Höflichkeit zu überschätzen, die ihr nur als gütige Herablassung erscheint. Faust entgegnet ihr mit ritterlich gewandten Worten, die trotzdem aus dem Herzen kommen. Es ist die lautere Wahrheit, die natürliche Huldigung aufkeimender Neigung, die ihn versichern läßt, daß Gretchens Blick und Rede mehr unterhielten als die Weisheit dieser Welt, von der er sich ja längst geschieden hat. Er küßt ihre Hand, zum Zeichen, daß er sie, die er zuvor nur in frecher Laune so bezeichnet hat, als Fräulein, als Dame betrachtet und daß jede Keckheit verschwunden ist. Aber Gretchen bleibt sittsam in ihren Schranken: „Inkommodiert Euch nicht!“ In jedem andern bürgerlichen Munde klänge das konventionelle Wort geziert. Nur hier erhält es eine schlichte Anmut durch die Offenheit, womit es begründet wird: diese rauhe Hand ist nicht zum Küssen da, wohl aber zur Arbeit, nicht zum müßigen Feiern, sondern zu ernster Pflicht. „Die Mutter ist gar zu genau.“ Der leise Seufzer verrät Gretchens gelinde Sehnsucht nach Erleichterung ihres Loses, das ihr mehr als nötig

erschwert wird, nach harmlosen Freuden, die ihr bisher vorenthalten wurden. Auch dieses Herz schlägt der Welt, dem unbekannten Glück entgegen.

Aber während Gretchen jede Annäherung an den Fremden, jedes Berühren seiner Sphäre scheut, dringt Marthe, die mit ihrem Kavalier nun auftaucht, voller Neugier auf ihn ein. Mit plumper Deutlichkeit behandelt sie das Thema von der Reise in die Welt, das ihr von Herrn Schwerdtleins Lebenswandel her so sehr vertraut und so wenig sympathisch ist. „Ihr reist so immer fort?" Die Frage der Witwe, so unbestimmt sie klingt, ist voller Absicht. Was Gretchens Geplauder so entzückend macht, ihre ungesuchte Harmlosigkeit, ist bei der Nachbarin ins Gegenteil verzerrt. Jedes ihrer Worte hat ein Ziel, und zwar ein sehr bestimmtes. Der Teufel versteht ihre zärtlichen Gefühle durchaus, ja er teilt sie sogar anscheinend. Nur „Gewerb und Pflicht" treiben ihn umher — wie fein gesagt von dem die Welt durchschweifenden Spion! — aber seiner Neigung entspricht dieses unhäusliche Leben keineswegs. „Mit wie viel Schmerz verläßt man manchen Ort!" Frau Marthe empfindet in tiefster Witwenseele mit dem Armen. Sie bangt für seine Zukunft und gibt ihm ihren wohlgemeinten Rat, die böse Zeit des nahenden Alters nicht als einsamer Hagestolz zu erwarten. Mephisto ist vollkommen von dieser Weisheit durchdrungen. Auch ihm ist angst geworden: „Mit Grausen seh' ich das von weiten."

Das frivole und lüsterne Spiel der Alten wird durch das Gespräch der Jungen abgelöst. Ihre Unterhaltung ist um eine Schattierung vertrauter geworden. Offenbar hat Faust dem Mädchen seine Empfindungen angedeutet, die es nun auf das richtige Maß zurückführen möchte. Noch drehen sich Gretchens Gedanken um den alten Punkt, über den ihre Bescheidenheit nicht hinwegkommt, den Unterschied des Standes, die Unstetigkeit des Weltfahrers. „Ja, aus den Augen aus dem Sinn!" Mit elementarer Gewalt bricht das Sprichwort aus dem Munde des ahnungsreichen Volkskindes. Die Angst hat es ihr eingegeben;

sie fürchtet den fremden Mann, den sie unbewußt liebt, zu verlieren. Er wird das törichte Geschöpf unter seinen verständigen Freunden vergessen! Fausts Antwort ist zu dunkel und gewunden, um ein ganz reines Gewissen zu verraten, zu wortreich und gespreizt, um Gretchens schlichte Wahrheit widerlegen zu können, wenn er ihr klar machen will, wie weit der stille Wert eines einfältigen und reinen Gemütes den kurzen und eiteln Verstand der Verständigen übertrifft. Diese Weisheit und Philosophie ist für Gretchen zu hoch, sie versteht sie nicht und überhört sie. Sie kann ihr nur das gerade Gefühl ihres Herzens entgegensetzen und unterbricht die abschweifenden Gedanken des überlegenen Mannes mit einem Worte, das aus der Tiefe ihrer Seele kommt, einem der schönsten, das dieser süße Mund verlauten läßt und — weit erhaben über jede Theorie des Gelehrten — die gegensätzlichen Welten des beschäftigten, unsteten Mannes und des liebenden, treuen Weibes erleuchtet. Es verrät ihren innersten Zustand:

> Denkt Ihr an mich ein Augenblickchen nur,
> Ich werde Zeit genug an Euch zu denken haben.

Das rührende Geständnis bringt Faust zur Besinnung und zwingt ihn, zu Gretchens kleinem Lebenskreis herabzusteigen. Nachdenklich fragt er sie: „Ihr seid wohl viel allein?“ Und nun erschließt sie ihm mit ihrem Tun ihr ganzes Herz. Es ist einer der feinsten und wahrsten Züge seiner unerreichten Psychologie, wenn der Dichter das keusche Mädchen nur dadurch zum allmählichen Bewußtsein ihrer Liebe kommen läßt, daß sie immer mehr ihr Innerstes enthüllt. An diesem rückhaltlosen Vertrauen, wozu sie eine unbekannte Macht, fast wider ihren Willen, hinreißt, wird ihr nach und nach die unüberwindliche Neigung zu dem Unbekannten klar, die tiefe Veränderung, die mit ihrer Seele vorgegangen ist.

Wie still und enge war die Welt, in der sie lebte, wie beruhigt und friedlich ihr Gemüt, bevor die große Leidenschaft sie überkam! In dieses häusliche, arbeitsreiche Leben läßt sie den

unbehausten Flüchtling blicken — ohne jede Nebenabsicht, nur mit dem Drange des Naturkindes, sich selbst zu geben, mitzuteilen, was sie erfüllt. Ganz klar und einfach tritt das Bild schlichtbürgerlichen Daseins, das sie hier entrollt, aus ihrer lichten Seele: Die akkurate Mutter — immer wieder wird die Eigenschaft betont, die Gretchens freiem, hochgemutem Sinn zuwiderläuft — die die harte Pflicht des Tages noch erhöht, obwohl der Vater ein hübsches Vermögen hinterließ, dazu ein eignes Häuschen und ein Gärtchen vor der Stadt, ein Bruder, der Soldat ist — mit diesen kurzen, lebensvollen Strichen ist der kleine Kreis ihrer äußeren Existenz umschrieben.

Dann aber eröffnet uns der Dichter mit einer seiner tiefsten Intuitionen ihr Innenleben. „Mein Schwesterchen ist todt." Schöner, inniger und bedeutungsvoller hat Goethe niemals mehr ein Motiv erfunden und ausgestaltet als dieses von dem nachgeborenen Kinde, das die Mutter an den Rand des Grabes brachte, so daß es Gretchen zu allen anderen Mühen warten, behüten, auferziehen mußte. „So ward's mein." Ihr ganzes Sinnen haftet an diesen Erinnerungen, an diesen mütterlichen Sorgen und Freuden, die sie bis ins Kleinste ausmalt, weil sie sie immer wieder durchlebt.

Keine von Goethes Frauengestalten ist so ausschließlich Weib, so unbewußt von dessen angeborener Bestimmung erfüllt, von dessen ursprünglichen Instinkten geleitet, wie Gretchen. Sie ist von der Natur zur Mutter geschaffen, zur liebevollsten, treuesten — wie sie es schon einmal beim toten Schwesterchen bewährte. In dieser Betätigung ihrer natürlichen Pflicht, in dieser Erschöpfung ihres ureigensten Wirkungskreises liegt ein Heroismus, der ganz anders geartet ist als die Heldengröße Dorotheas, Klärchens, Iphigeniens, weil er jene nicht, wie alle diese, über die weibliche Sphäre hinausführt. Und vor dieser stillen Heldenhaftigkeit, vor diesem hingebungsfreudigen Opfermut steht Faust begeistert und entzückt. Gretchens Wunsch: „Doch übernähm' ich gern noch einmal alle Plage, so lieb war mir das Kind", dieses

inhalts- und zukunftsschwere Verlangen entlockt ihm das bewundernde Wort: „Ein Engel, wenn dir's glich." Und wie sie ihre Mühe um das Kleine schildert, ruft er: „Du hast gewiß das reinste Glück empfunden."

Von der Plage und Sorge, von den schweren Stunden des Weibes hat der Verliebte keine Ahnung. Alles, was Gretchen so treuherzig erzählt, verklärt sich ihm in rosigem Lichte, dient seiner Leidenschaft zur Huldigung. Aber dieser Preis und dieses Schwelgen gleiten ungehört und wirkungslos an ihrer wahrhaftigen Seele ab. Kein falscher Ton, kein gefühlsseliger Laut ist ihr zu entlocken. Immer spricht aus ihr die reine Stimme der Natur, die keinen Schein und keine Selbstbespiegelung kennt. Nichts kann der Gloriole, die der hingerissene Faust um das Haupt des schlichten Kindes breiten möchte, mehr widerstreben als die leise, sein Schwärmen dämpfende Mahnung, worin sie sich als dienende Magd bekennt:

Da geht's, mein Herr, nicht immer mutig zu;
Doch schmeckt dafür das Essen, schmeckt die Ruh.

Während Gretchen durch ihr wahres Wesen, durch die Offenbarung der Liebe und Treue, in der es besteht, das Herz des Mannes völlig gewinnt, hat Marthe ihr Spiel verloren. Das vergebliche Rennen um den „Zweiten" geht zu Ende. Die Witwe unternimmt den letzten Vorstoß. Ihr Ton ist wieder ganz auf sentimentale Klage gestimmt. Mit einem schweren Seufzer, der im Munde Gretchens eine ganz andere Berechtigung hätte und den doch das tapfere Kind vermeidet, betritt sie, zu ihrem Galan gewendet, wieder die Szene: „Wir armen Weiber sind doch übel dran." In der Tat, es steht schlimm mit ihr; denn „ein Hagestolz ist schwerlich zu bekehren". Da helfen alle Angelkünste nichts. Mephisto entwindet sich wie ein Aal der gefährlichen Fischerin. Indem sie immer deutlicher wird, werden seine Antworten immer dunkler, so allgemein, daß er sogar zum Sprichwort greift. Die Alte kämpft mit dem Mut der Verzweiflung um den Preis, den ihr der Teufel in der Ferne zeigt, sie stürmt

drauf los, und behend wird er ihr stets entzogen. Mit vollendeter Höflichkeit schlägt der Kavalier die Angriffe ab, indem er sie umgeht. Je hitziger die Frage der dringenden Witwe, desto kühler die Erwiderung des vorsichtigen Mephisto, bis jene ermattet ihm vorwirft: „Ach, Ihr versteht mich nicht!" und dieser mit artigem Bedauern repliziert:

Das tut mir herzlich leid!
Doch ich versteh' — daß Ihr sehr gütig seid.

Der Teufel als Ehemann von einem alten Weibe begehrt und die Vettel fürchtend und meidend wie die Hölle — diesen Gipfel groteskesten Humors zu erklimmen, blieb dem jungen Dichter des „Faust" vorbehalten. Die volle Wirkung des Intermezzo aber erzielt er durch die Stellung, die er ihm inmitten der zarten Liebesszene gibt, worin der Held um Gretchen wirbt. Das junge Paar kehrt zurück. Noch ein einziger dunkler Punkt muß von beiden erhellt, noch ein Mißklang beseitigt werden, ehe ihre Seelen in voller Harmonie zusammenklingen: die erste Begegnung vor der Kirche. Zart und klug hat der Dichter dieses Thema bis hierher verschoben, dessen Erörterung am Eingang der Szene, beim ersten Wiedersehen, eine ebenso falsche Note in das Ganze gebracht hätte wie etwa die Ausfertigung des erlogenen Totenscheines, die mit gutem Grund vielmehr völlig in den Hintergrund gedrängt wird. Faust erbittet von Gretchen Verzeihung. Und sie wird ihm in natürlichster Weise, mit bezaubernder Anmut von Gretchen gewährt. Kein Wörtchen des Vorwurfs kommt von ihren Lippen. Alles nimmt sie entschuldigend auf sich selbst, indem sie ihre Zweifel an ihrem eigenen Betragen und ihre sofortige Sympathie mit dem kecken Fremden unumwunden darlegt.

Die Offenheit und Güte ihres zarten Geständnisses:

Allein gewiß, ich war recht bös' auf mich,
Daß ich auf Euch nicht böser werden konnte —

reißt Faust zu einer unverhüllten Erklärung seiner Gefühle hin: „Süß Liebchen!" Und nun entfaltet, in diesem entscheidungs-

vollen Augenblicke, der Dichter mit einer über alle Maßen entzückenden Inspiration die ganze Grazie des Volkskindes. Alles, was Gretchen tut, ist triebhaft wie die Natur, alles, wie sie es tut, gleicht ihr, ist voller Bescheidenheit und Scham. Gretchens Seele ist eins mit ihrer äußeren Erscheinung. Was an ihr zutage tritt, ist verkörperte Innerlichkeit. Ungebrochen strahlt ihre Reinheit in Schönheit aus. Alle ihre Worte, alle Bewegungen zeigen eine solche Lieblichkeit, atmen einen so süßen Duft, daß uns das Bild ihrer unschuldigen Anmut an die zierlichsten und zartesten Kinder der großen Schöpferin erinnert: an die Blumen. Ihnen fühlt sich Gretchen verschwistert. Sie macht sie zum Orakel in ihrem höchsten Glück, sie zu stummen Fürsprechern in ihrer tiefsten Pein.

Es gibt ein gar liebes deutsches Wort, das die herzensreine, seelenvolle Schönheit bezeichnet. Es heißt: hold. Als Gretchen sich des großen, unfaßbaren Glückes, das ihr genaht ist, versichern will, flüchtet sie ans Herz der Natur, sie soll das Unaussprechliche verkünden und entscheiden. Ein Blumenwort soll für sie ein Gottesurteil sein. In seligem Hangen und Bangen befrägt sie die Aster, indem sie sie zerpflückt, und bezaubert von dem ernsten Spiel, ruft Faust ihr zu: „Du holdes Himmelsangesicht!“ Dann jubelt sie beim letzten Blatt: „Er liebt mich!“ in die Lüfte. „Mit holder Freude“, wie der Dichter bemerkt, der sich ganz in ihre Seele versenkt hat, ganz aus ihr heraus spricht. In seine Adelheid, das dämonische Weib seines ersten Dramas, hatte er sich einst selbst verliebt, sein rührendes Gretchen aber bewundert er; denn nicht er selbst, sondern die Natur, die große, gütige Göttin redete aus diesem holden Geschöpfe, das er mit Prometheusblicken ansah, zu ihm wieder.

Faust bestätigt seine Liebe mit leidenschaftlichen Worten, die trotzdem ein wenig überlegen und lehrhaft klingen. Er möchte Gretchen das Unerklärliche erklären, dem Unaussprechlichen Ausdruck verleihen; aber auch er vermag es nicht und muß einen Blick und Händedruck für sich reden lassen. Wieder sehen

wir in einen tiefen Gegensatz zwischen Mann und Weib. Margarete fühlt die ganze Wucht des Augenblicks, der ihr Schicksal entschieden hat, und sie kann nur stammeln: „Mich überläuft's!" Keine Gewalt der Erde kann ihr diesen ahnungsvollen Schauder ausreden, auch nicht die Geistesmacht des geliebten Mannes, der nur von ewig dauernder Wonne spricht. „Ihr Ende würde Verzweiflung sein", so beteuert er. Wird dieses schreckliche Ende jemals kommen? Befällt auch den Siegesgewissen eine leise Ahnung? „Nein, kein Ende! Kein Ende!" So versichert er. Es ist der Liebesschwur, den er hier leistet, und von dem der teuflische Freund so geringschätzig gedacht hat.

Margarete ist in tiefster Bewegung; sie erwidert den Händedruck des Geliebten und läuft sodann, von Scham überwältigt, weg. Faust aber steht einen Augenblick, ehe er ihr folgt, in Gedanken. Er besinnt sich auf das, was er in seiner Leidenschaft versprochen hat. Sein Gewissen pocht in ihm, bevor er auf dem Wege, den er beschritten, weiter geht. Er fühlt, daß ihm das Schicksal dieser holden Blume ganz in die Hand gegeben ist. Wird er das morgenschöne Heidenröslein brechen, das stille Veilchen zertreten?

Auf den Überschwang dieser Pathosszene folgt das letzte Satyrspiel. Frau Marthe kommt enttäuscht und ernüchtert zurück. Da es mit der Liebe nichts ist, so hält sie es wieder mit der Sittsamkeit. Nun gilt es, wo doch jede Hoffnung verloren ist, wenigstens den guten Ruf zu wahren. „Die Nacht bricht an", die sie bei besserem Stand der Dinge vielleicht gar nicht beunruhigt hätte, „und man kommt in's Gered", das ihr nun auf einmal sehr beherzigenswert erscheint. Nur der Kuppelpelz ist gerettet. „Und unser Pärchen?" Mit Befriedigung sieht sie und ihr Begleiter auf das gemeinsame Werk. Sie nehmen es beide leicht. Die mutwilligen Sommervögel, die Schmetterlinge, sind sich gewogen. So urteilen der Teufel und die Kupplerin über das, was sie begünstigten. Es dünkt ihnen nur ein Spiel und erscheint ihnen ganz in Ordnung. „Das ist der Lauf der Welt."

Ein Gartenhäuschen

Man kann angesichts der kurzen Szene, deren Überschrift einen neuen Schauplatz innerhalb des „Gartens" angibt, im Zweifel sein, ob sie der vorhergehenden unmittelbar oder in einem gewissen zeitlichen Abstande folgt. Für die Annahme des letzteren Falles spricht vor allem Gretchens veränderte Stimmung und Verfassung, deren wortlose Ergriffenheit und stummes Eingeständnis ihrer Liebe umgeschlagen ist in ausgelassenste Fröhlichkeit und Neckerei. Doch läßt sich dieser rasche Wechsel zwanglos aus dem naiven Wesen und der kraftvoll empfindenden Natur des nunmehr der tiefen Neigung des geliebten Mannes ganz versicherten Mädchens erklären, dem es ja auch schon zuvor in heiß emporlodernder Leidenschaft „die Hände gedrückt hat". Schwerer kommt man darüber hinweg, daß Gretchen im „Urfaust" bei der Zurückgabe des Kusses dem Manne versichert: „schon lange lieb ich dich", was einen größeren Zwischenraum voraussetzt, da bis zur ersten Gartenszene seit der Begegnung vor dem Dome nur ein Tag verflossen ist. Doch darf man es mit jenen impulsiven Worten des aus dem Stegreif dichtenden Verfassers des Urfaust ebensowenig strenge nehmen — später hat er sie ja wohlbedacht in der Wendung „von Herzen lieb ich dich" geändert — wie mit seiner Chronologie überhaupt. Auch sollte wohl die Überschrift „Ein Gartenhäuschen" nur eine räumliche, keine zeitliche Verschiebung bedeuten, die freilich besser in einer bloß szenarischen Bemerkung Ausdruck gefunden hätte. Warum aber beließ es Goethe, der doch gewiß sich selber solchen Bedenken später nicht verschloß, trotzdem in der „Tragödie" bei dieser Unterscheidung, die der Szene das Ansehen eines für sich stehenden Bildes gibt? Ja, warum hat der Dichter sie noch in einem Brief an den Komponisten seines „Faust", den Fürsten Radziwill, vom 11. April 1814 ausdrücklich von der vorhergehenden getrennt und für den Musiker umgearbeitet? Er schreibt nämlich darin: „Ich wünsche, daß die Szene des Gartenhäuschens,

in ihrer gegenwärtigen Form, der Musik mehr geeignet sein möge als sie es bisher in ihrem Lakonismus gewesen. Noch eine andere liegt bei, welche bestimmt ist, der Gartenszene vorauszugehen." (Zwei Teufelchen und Amor.) Goethe spricht also jeweils von selbständigen Szenen. Entscheidend für die Annahme einer zusammenhängenden Auftrittsfolge möchte wohl eher sein, daß sich die Tageszeit, wie auch das Gehen und Kommen der Nebenfiguren, des Mephisto und der Marthe, in beiden Szenen ineinander fügt: „Die Nacht bricht an", heißt es dort, und hier: „Ja es ist spät, mein Herr" — obwohl diese Umstände auch ein wiederholtes Zusammentreffen des Liebespaares in einer Abendstunde nicht ausschließen. Die Szene „Ein Gartenhäuschen" mit ihren zehn Versen wäre wohl als abgesonderter, zeitlich von dem vorhergehenden geschiedener und dramatischer, d. h. auf dem Theater aufzuführender Auftritt auch dem improvisierenden Urfaustpoeten zu kurz erschienen.

Faust und Gretchen sind ganz vertraut miteinander geworden. Jede Scheu des Mädchens ist verschwunden. Sie hat sich hinter die Türe eines Gartenhäuschens versteckt — „mit Herzklopfen", wie es naiv im „Urfaust" hieß —, hält die Fingerspitze an die Lippen, guckt durch die Ritze und wird von dem Geliebten, dem sie entlaufen war, um sich wieder fangen zu lassen, entdeckt. Mit einem Kusse belohnt er ihre Schelmerei, und Gretchen gibt ihn mit der Versicherung ihrer Liebe zurück. Zum ersten Male gebraucht auch sie das vertrauliche „Du". So neckisch und harmlos wie hier, in dieser ganz kurzen Szene, treffen wir sie weder früher noch später. Es ist ihr vom Dichter nur eine kleine Weile wolkenlosen Glückes, nur ein einziger Augenblick, der ohne jede Bangigkeit ist, vergönnt. Schon klopft draußen wieder der Böse, der die beiden belauscht hat und sich mit höhnischem Grinsen zu erkennen gibt. Faust stampft vor Wut über die Unterbrechung seiner reinen Freuden; er kennt den Störenfried und weiß, daß auf sein herrisches „Wer da?" kein „gut Freund", sondern „ein Tier" antwortet. Der Teufel und

Marthe drängen zum Abschied. Faust kann sich nur mit Mühe von Gretchen losreißen und bietet ihr seine Begleitung an, die sie aber mit ängstlichem Hinweis auf die strenge Mutter ablehnt. Dann steht sie sinnend allein. Unbegreiflich ist ihr immer noch das, was so jäh über sie gekommen ist, unerreichbar der Mann, der ihr Herz gewonnen hat. Beschämt empfindet sie die Geisteshöhe, die ihn von ihr, der Armen, Unwissenden trennt, bewundernd blickt sie zu ihm empor, auf dessen Worte sie immer nur mit einem demütigen Ja erwidern kann. Es ist die höchste Liebe, die aus ihr spricht, und jene rührende Einfalt und Unschuld, von der der Angebetete meinte, daß sie nie sich selbst und ihren wahren Wert erkenne.

Mit dieser Liebesszene ist der Höhepunkt des Dramas erklommen. Gretchens unberührte Seele liegt wie eine voll entfaltete Blüte vor uns offen. Der Auftritt im Garten hat sie unseren Herzen ganz nahe gebracht. Wie Goethe Friederike in Sesenheim, so haben wir Gretchen beim ersten Blick auf einmal in ihrer ganzen Anmut und Lieblichkeit erkannt. Auf Schritt und Tritt erinnert sie an des Dichters Straßburger Geliebte. Wie diese, erscheint sie besonders reizend im Freien, wo ihr Wesen mit der beblümten Erde wetteifern kann. Gretchen am Arme Fausts zur Abendstunde lustwandelnd — wer dächte da nicht an jenen Spaziergang im Mondschein, wo der Straßburger Gast an der Seite seines Mädchens durch die Fluren zog und ihren klaren Reden lauschte, die so gar nichts Mondscheinhaftes an sich hatten und nichts in sich bargen, was eine Empfindung angedeutet oder erweckt hätte, wo er stillschweigend der Schilderung zuhörte, die sie von der kleinen Welt machte, in der sie sich bewegte, und von den Menschen, die sie besonders schätzte? Auch wenn Gretchen wegläuft oder ins Gartenhäuschen springt, steht Friederike vor unseren Augen, die am allerzierlichsten war, wenn sie lief und in dieser Bewegung, wie das Reh, ihre Bestimmung ganz zu erfüllen schien. Gretchens Wesen ist wie das Friederikens: „Besonnene Heiterkeit, Naivität mit Bewußtsein,

Frohsinn mit Voraussehen, Eigenschaften, die unverträglich erscheinen, die sich aber bei ihr zusammenfanden und ihr Äußeres gar hold bezeichnen." Beider Liebe ist die des Naturkindes: den hohen Fremden sehen, sprechen hören und ihm rückhaltlos sich anvertrauen — ist eins; denn diese Liebe ist ihr Schicksal, gegen dessen Sturmesgewalt sie machtlos sind. Wenn Faust Gretchens Hand küßt, ihr durch die Entschuldigung seines früheren Betragens „in historischer Form" seine Liebe erklärt und von diesem wonnigen Gefühl beteuert, es müsse ewig und endlos sein, so erblicken wir den Dichter selbst beim ersten, vertrauten Zusammensein mit der Geliebten, in jenem Wäldchen, das „Friedrikens Ruhe" hieß, und wir hören seine Beichte: „Es fiel mir nicht ein, daß ich gekommen sein könnte, diese Ruhe zu stören; denn eine aufkeimende Leidenschaft hat das Schöne, daß, wie sie sich ihres Ursprungs unbewußt ist, sie auch keinen Gedanken eines Endes haben und, wie sie sich froh und heiter fühlt, nicht ahnen kann, daß sie wohl auch Unheil stiften dürfte." Und ist Faustens Liebe nicht wie jene „jugendliche, auf's Geratewohl gehegte Neigung" des Dichters, die er, durch sein leidenschaftliches Verhältnis beängstigt, später „der nächtlich geworfenen Bombe" vergleicht, „die in einer sanften, glänzenden Linie aufsteigt, sich unter die Sterne mischt, ja einen Augenblick unter ihnen zu verweilen scheint, alsdann aber abwärts, zwar wieder dieselbe Bahn, nur umgekehrt, bezeichnet und zuletzt da, wo sie ihren Lauf geendet, Verderben hinbringt?"

Wald und Höhle

Man könnte die Szene „Wald und Höhle", wenn man es im „Faust" mit einem regelrechten Drama zu tun hätte, die Peripetie, den Umschlag der Handlung, nennen. Die Befangenheit des Helden, der sich in der Einsamkeit auf sich selbst besinnt, tritt auf das deutlichste hervor. Sein Tun und seine Leidenschaft wirken auf ihn zurück. Zugleich bedarf es, wie meist

in diesem Stadium des Dramas, eines neuen Momentes, die stagnierende Handlung vorwärts zu treiben — der Dazwischenkunft des Mephistopheles, der das verderbliche Feuer in Fausts Brust wieder anfacht. Im „Fragment" stand die Szene, deren Inhalt und Bedeutung schon im entstehungsgeschichtlichen Teil erörtert werden mußten, nach dem Auftritt am „Brunnen", der uns Gretchens Fall verrät: Faust hatte sich dort aus Verzweiflung und Reue über seine Untat in die Öde geflüchtet. In der vollendeten Tragödie folgt sie unmittelbar den Gartenszenen, worin die gegenseitige Liebe Fausts und Gretchens zur Erklärung und damit auf ihren Höhepunkt gelangt: Faust rettet sich nun vor seiner eigenen Leidenschaft.

Diese Verschiebung zeigt, wie wenig die Szene in den ursprünglichen Organismus der Dichtung paßte. Zwar ist die beruhigte Seelenverfassung, die Fausts Monolog zu Anfang verkündigt, nunmehr, *vor* der Verführung Gretchens, einigermaßen begründet; aber um so weniger treffen bei der veränderten Anordnung Fausts Selbstanklagen wie die Schilderung des vergrämten Gretchens mehr zu. Faust ist wieder ganz zum Denker geworden — trotzdem nach seiner Erklärung in der Paktszene doch „des Denkens Faden zerrissen" sein und ihm „lange vor allem Wissen ekeln" sollte! — ja, er ist noch mehr als Forscher, er ist Seher und Dichter. Zur strengen Betrachtung gesellen sich die intuitive Erkenntnis und die bildnerische Kraft der Phantasie. Er gleicht ganz dem Geist, der ihn erschuf: dem zielbewußten Goethe der ersten Weimarer Zeit, der auch, wie er einmal schreibt, sein Leben in Klüften, Höhlen, Wäldern, bei den Unterirdischen führt und sich ausweitet in Gottes Welt.

Fausts Seele wäre völlig beruhigt, sein Glück vollkommen, sein Ziel, die Wonne göttlichen Schauens, wäre erreicht, wenn nicht der *Gefährte* wäre, der unentbehrliche, der in seiner Brust das Feuer der Begierde nach dem schönen Frauenbild der Hexenküche, nach sinnlichen Genüssen, wach erhielte. Der erhabene Geist, der ihm einst in Flammenbildung erschien, hat ihm zu-

gleich das „Höchst' und Tiefste" erschlossen. Kein Titane, wie ehemals, da er ihn beschworen hatte, steht nunmehr vor uns, sondern ein zwiespältiger Mensch, in dessen tiefbewegter Brust sich Himmlisches und Teuflisches vermischen und begegnen.. Die eine Gabe, der Geist, der ihn zu den Göttern erhebt, wird durch die andre, die Sinnlichkeit, die ihn vor sich selbst, vor seinem eigenen, idealen Bild erniedrigt, zu nichts verwandelt.

Fausts Selbstgespräch ist eine Einkehr in sein Inneres. Indem er sich selbst prüft und verdammt, veredelt und läutert er sich. In voller Klarheit bekennt er sich zu den zwei Naturen, die sich in ihm bekämpfen, den beiden Seelen, von denen die eine sich zu den Gefilden hoher Ahnen hebt, die andere sich an die Erde klammert. Diesen Zwiespalt empfindet er als sein Geschick, das ihn entlastet; denn er wälzt in diesem Ergusse die größere Hälfte seiner Schuld den Sternen, dem „erhabenen Geiste" zu. Was er in dem — später gedichteten — Osterspaziergang vorgeahnt hat, erkennt er nun an den Früchten seiner Erfahrung. Er ist zugleich Herr und Sklave der Welt geworden. Sein Erkenntnisdrang hat ihn den Göttern nahe gebracht, sein Lebensdrang den Tieren. Dieses Los verdankt er dem „erhabenen Geist", dem Welt- und Tatengenius.

„Du gabst zu dieser Wonne — Mir den Gefährten." Hier ist die Stelle, an die man sich vornehmlich gehalten hat, um zu beweisen, daß Mephistopheles, als Sendling des Erdgeistes, ursprünglich kein Teufel, sondern ein Elementargeist gewesen sei und als solcher dem Satan des Prologs, womit die „neue" Dichtung beginne, und dem des Paktes, worin sie auslaufe, widerspreche. Diese Ansicht, die besonders Kuno Fischer in Erweiterung eines schon von Ch. H. Weiße im Jahre 1837 gegebenen Winkes vertreten hat, ist aus äußeren und inneren Gründen unhaltbar. Dem ganzen „Urfaust", den Kuno Fischer nicht zu Rate gezogen hat, liegt die Vorstellung vom Teufel zugrunde. Mephisto flucht beim „höllischen Elemente", beruft sich auf „Luzifer"; die Gesellen in Auerbachs Keller halten ihn

— ganz der Tradition entsprechend — für den „Teufel selbst" und den „Satan" und sein Gebaren für „höllischen Hokuspokus"; in dem Bruchstück der Valentinszene apostrophiert Faust die „Hölle", die ein Opfer haben wollte, und den „Teufel", der ihm die Zeit der Angst verkürzen soll. Überall ist Mephisto Teufel durch und durch, am meisten in der Szene, die später „Trüber Tag. Feld" genannt wurde und worin der verräterische, nichtswürdige, gefühllose, schadenfrohe Schandgeselle, an den Faust, wie in „Wald und Höhle", durch den großen, herrlichen Geist sich geschmiedet fühlt, „die Teuflischen Augen ingrimmend im Kopf herumwälzt".

Der Mephisto des „Urfaust" verhält sich ebenso zum Erdgeist, wie der des Prologs zum „Herrn": er ist der notwendige Gefolgsmann des Welt- und Tatengenius, wie er als Werkzeug Gottes den allzu leicht erschlaffenden Menschen reizen muß und ein Teil der Kraft ist, die stets das Böse will und stets das Gute schafft. Am wenigsten steht der Sendling des erhabenen Geistes, wie ihn der Monolog in „Wald und Höhle" vorführt, im Widerspruche mit dem Satan des Prologs; denn nirgends ist der „Herr", der Gutes und Böses geschehen läßt, deutlicher vorgezeichnet als in dem erhabenen Geist, der „alles" gibt, die „Wonne" und den teuflischen „Gefährten". Der Monolog, der durchaus nicht der „alten" Dichtung, sondern dem auf dem neuen, italienischen Plane fußenden „Fragment" angehört, mündet ebenso in den Prolog im Himmel, wie andrerseits in den Pakt, worin Faust, trotzdem er sich dem Teufel verspricht, dem Erdgeiste folgt und „Wohl und Wehe auf seinen Busen häufen" will, „der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen" bereit ist.

Inmitten seines Taumelweges, im dichtesten Wald seiner Sünde blickt Faust — wie einst der Held der Göttlichen Komödie — zum Himmel empor. Der Irrende hat sein Streben noch nicht eingebüßt. Er ist trotz seiner Leidenschaft der gute Mensch geblieben, der in dunkelm Drange sich des rechten Weges wohl bewußt ist. Mit allem Nachdruck wollte der Dichter zeigen, daß der Faust der

Hexenküche und Liebestragödie nicht völlig seinem guten Genius entfremdet, nicht ganz dem bösen ausgeliefert ist. Dazu bedurfte es der Anrufung des erhabenen Geistes in „Wald und Höhle“.

So sorgsam aber dieser Plan ausgedacht war, wonach ein früheres Erleben des Erdgeistes in ein späteres verwandelt und mit einer eigenen Erfahrung des gereiften Dichters verquickt wurde, so wenig fügt sich der besonnene und über sich selbst grübelnde und richtende Faust in den rapiden Absturz der Handlung ein. Es ging nicht ohne Widersprüche an, dem ursprünglich ganz in seine Leidenschaft verlorenen Helden den Weg zur Rettung und zum Himmel zu zeigen, den liebestollen Teufelsbündler in ein Geschöpf des erhabenen Geistes und allmählich in den Knecht Gottes zu verwandeln.

Um den rückfälligen Faust von seinem Urquell abzuziehen und wieder sachte auf teuflische Wege zu führen, bedarf Mephisto der stärksten seiner Künste. Er spart weder Grobheit, noch Spott, noch List. So ingrimmig wie nur je platzen die beiden Geister aufeinander. Faust empfindet seine Einsamkeit, den Wandel in der Öde als eine Quelle neuer Lebenskraft, als ein Glück, das ihm der schnöde Gefährte stört. Im Tone äußerster Geringschätzung weist er ihn von sich ab. Aber Mephisto läßt sich nicht irre machen. Nachdem die Erinnerung an seine Verdienste nicht verfangen hat, gebärdet er sich so kalt und frech, wie ihn Faust in seinem Selbstgespräch zuvor geschildert hatte. Er erniedrigt ihn in der Tat und wandelt die Gaben des Erdgeists zu nichts, wenn er den Einsamen mit dem Schuhu und der Kröte vergleicht und das Glück der Intuition für eine Lüge erklärt, die mit dem Sinnengenuß — wie er ihn mit einer Gebärde bezeichnet — ende. Das Pfui! des Entrüsteten bringt den Teufel nicht im mindesten aus der Fassung. Er erklärt Fausts sittliche Empörung für Heuchelei und er spricht auch nichts anderes aus als das, was jener sich selbst schon gestanden hatte, wenn er darauf hinweist, daß Faust innerlich bereits von seinen Gelüsten müde gehetzt sei, „abgetrieben“ wie

ein Lasttier, und sich auf die Dauer in Leidenschaft verzehre. Seine ganze Schlangenklugheit aber legt er an den Tag, wenn er durch die Schilderung des verlassenen Mädchens die Begierde des Flüchtlings von neuem aufstachelt. Mit größerem Recht als ehedem beim „Spaziergang" kann er nun von Gretchens verzehrender Unruhe erzählen — ein Bericht, der freilich besser auf die Situation des „Fragmentes" paßt, wo die Arme bereits der Verführung erlegen ist.

Die nächstfolgende Szene, Gretchen am Spinnrade, wird vorweg genommen, wenn Mephisto auf das Liebchen „dadrinne" hinweist und in seiner zynischen Weise ausführt, wie ihr alles eng und trübe wird, wie sie am Fenster steht und ihr Sehnsuchtslied über die alte Stadtmauer hinschickt; ihr Fall wird vorausgesetzt, wenn er sagt, Faust habe ihr seine überschäumende Liebeswut ins Herz gegossen. Ja, es ist unverkennbar, daß dem Dichter, als er diesen Dialog schuf, selbst die späteren Auftritte am Brunnen und vor der Mater dolorosa vorschwebten, wenn er Gretchen bald in scheinbarer Ruhe, bald „recht ausgeweint" erscheinen und Faust erklären läßt, er beneide schon den Leib des Gekreuzigten, den ihre Lippen berührten.

In furchtbarem Seelenkampfe steht Faust vor dem Versucher. So und nicht anders mußte sich Goethe jene ursprünglich geplante Szene gedacht haben, worin der Teufel zum ersten Male an den von seinem Gott erfüllten, von dem Weltgeist begnadeten Einsiedler herantrat. So mochte dieser schon damals mit den Worten Jesu ausgerufen haben: „Verruchter! Hebe dich von hinnen!" Den heiligen Tönen, die Fausts Munde entfließen, antwortet Mephisto wie immer mit tierischen Lauten, indem er biblische Bilder dazu verwendet, seine Begierde zu reizen. Dem hochfliegenden Neider des Kruzifixus hält er die Kehrseite seiner Leidenschaft entgegen und erinnert ihn mit der üppigen Vorstellung des hohen Liedes an die körperliche Schönheit der Geliebten und an die sinnlichen Freuden, die er verlassen. Dem Vorwurf des Kuppelns begegnet er mit dem Hinweis auf Gott, den großen

Gelegenheitsmacher, der die beiden Geschlechter zur Fruchtbarkeit und Vermehrung geschaffen. Trotz des zweimaligen Apage! steht der Satan lächelnd, als Sieger vor dem verzweifelnden Faust, der sich anschickt, zu Gretchen zurückzukehren.

Aber es ist dafür gesorgt, daß Mephisto nicht dauernd triumphiere, daß er sein Opfer nicht mit Genuß betrüge. Faust weiht sich nur dem Taumel. Die schmerzlichste Selbstanklage entströmt ihm, indem er den Weg zu Liebchens Kammer geht. Es ist wie ein Todesgang. Wie ein bewußter Sprung in den Abgrund. Faust hat die volle Empfindung des ungeheuren Frevels, den er begeht. Kein Vorwurf ist ihm stark genug, kein Bild zu gräßlich, um ihn zu bezeichnen. Der unbehauste Flüchtling, der zweck- und ruhelose Unmensch vergleicht sich dem Wassersturz, der das kleine Hüttchen der Geliebten mit allem, was es birgt, in die Tiefe reißt. Der „Gottverhaßte", der zuvor die Fülle der Gaben des erhabenen Geistes pries, hat nur noch einen einzigen Wunsch: der Zeit der Angst möge baldigst ein Ziel gesetzt werden, dem endlosen Schrecken das schreckliche Ende folgen.

Mephisto begreift diese tragische Stimmung nicht. Er verachtet seinen Zögling von Grund aus und findet ihn höchst lächerlich und geschmacklos. Das „Köpfchen" sieht nur das Ende, weil es keinen Ausgang zu erblicken vermag. Und ist dieser nicht gar leicht zu finden? Mündet er nicht in Liebchens Kammer? Der Tor soll zum Vergnügen gehen und nicht in den Tod, sein Schätzchen nicht zertrümmert, sondern getröstet werden! Wozu da die Verzweiflung? Dieser Hitzkopf, in dem es „wieder siedet, wieder glüht", hat zwar schon manches vom Teufel gelernt; aber er besitzt noch Gefühl und Gewissen. Ihm fehlt zum wahren Höllensohne noch die Eiseskälte, die „Tapferkeit", sich über ein Menschenopfer hinwegzusetzen. Ein Teufel, der verzweifelt, ist — nach Mephistos Ansicht — nicht nur das abgeschmackteste Ding der Welt, sondern auch ein Widerspruch.

Faust hat kein Geschick zu diesem Berufe. Seine frühere Ahnung, daß ein Ende der Wonne, sich ganz hinzugeben, Ver-

zweiflung sein würde, beginnt jetzt schon sich zu erfüllen, in dem Augenblicke, wo er der höchsten Liebeshuld erst gewärtig ist. Der gottselige Mensch, der alle Kreaturen seine Brüder nennt, vermag das Geschöpf, das seinem Herzen am nächsten steht, das er nie vergessen, nie verlieren kann, ohne die tiefste Pein nicht zu verderben. Diesen Faust uns zu zeigen, im letzten qualvollen Kampfe mit sich selbst und dem kupplerischen Verführer, ist der Sinn der Szene „Wald und Höhle".

Gretchens Stube

Gretchen am Spinnrade, allein, voll unbezwinglicher Sehnsucht nach dem Geliebten — dieses Bild erschien im Urfaust und Fragment noch nicht nach der Flucht des geängstigten Faust, die freilich nunmehr das Verlangen des Mädchens auf das Höchste steigern muß. In ununterbrochenem Verkehr mit ihm — so setzte die frühere Dichtung vielmehr voraus — ist ihre Liebe so übermächtig geworden, daß er ihr gar nicht mehr aus dem Sinne kommt. Diese Schilderung des Teufels trifft auf Gretchens Seelenzustand durchaus zu. Auch ein Sehnsuchtslied läßt er sie singen, Tage lang, halbe Nächte lang, und höhnisch wiegt er sich in dessen Rhythmus: „Wenn ich ein Vöglein wär'." Aber es ist nicht die volkstümliche Weise, die wir jetzt von ihr vernehmen und die ihr der Spötter nur untergeschoben hatte. Kein fremder Gesang, wie einst das Lied vom König in Thule, kann nun ihr Herz entlasten. Sie muß eigene Töne suchen, und sie findet sie in Klängen von so inniger Naturgewalt, daß wir die vollendete Form, in die sie gegossen sind, ganz darüber vergessen. Hier feiert die Lyrik des jungen Goethe einen ihrer schönsten Triumphe. Das Tiefste wird in der einfachsten Weise ausgesprochen. Indem das liebliche Kind ihr gequältes Herz auf die Lippen hebt, bewegen sie sich in ergreifendem Gesange. Unwillkürlich wird die Natur in diesem holden Munde zur Kunst. Ungesucht ergibt sich die Steigerung und die Gliederung

dieser zehn Strophen aus dem Gefühl des sehnsüchtigen Mädchens, wie ihm auch die kurzen, schlichten, unverbunden aneinander gereihten Sätze unmittelbar entströmen.

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Diese Friedlosigkeit und Schwermut ist der Zustand, den sie immer aufs neue empfindet, der alle Gedanken erdrückt, zu dem sie immer wieder zurückfliehen. Dreimal muß Gretchen diese Empfindung aussprechen, die der stets wiederholte Ausgangspunkt und das durchgehende Thema ihrer Betrachtung ist. Ruhelos und schwermütig ist diese kindlich heitere Seele geworden; über diese Veränderung ihres ganzen Wesens kann sie nicht hinausgelangen. Sie hat ihr Gleichgewicht verloren und findet nur noch einen Halt und Lebenszweck: in ihm, dem Geliebten. Ohne ihn ist ihre Welt tot, ihr Denken leer. Je deutlicher sie ihn sich vorstellt, desto mehr wächst ihr Verlangen und ihre Unruhe. Indem sie sich mit seinem Bild erfüllt, alle seine Eigenschaften sich vergegenwärtigt, den Gang, die Gestalt, den Mund, die Augen, die Rede, den Händedruck und Kuß des teueren Mannes, nähert sie sich ihm in ihren Gedanken so innig, daß die Leidenschaft sie überwältigt und nur ein einziger Wunsch von ihrer ganzen Person, von Leib und Seele Besitz ergreift: sich hinzugeben bis zum beseligenden Tode. Von dumpfem Weh bis zur schrankenlosen Sehnsucht hat sich Gretchens Empfinden an der Vorstellung des Geliebten gesteigert. Körperliches und Seelisches fließen hier ineinander über, in elementaren Lauten, wie sie die Volkskinder, ganz ihrem Gefühle hingegeben, ihren keuschen Liedern anvertrauen. Nichts verletzt uns in diesem melancholischen Gesange, dessen edle Form das heiße Verlangen, dem er entfließt, in reinen Schmerz ausklingen läßt. Die Klage Gretchens ist der gedämpfte Schrei der Natur nach höchster Erfüllung ihres Triebes. Die Liebkosungen des Mannes haben

das Weib in ihr geweckt. Sie glüht und drängt ihrer Bestimmung entgegen, wie die Blüte der Frucht.

Marthens Garten

Alle Empfindungen der Liebe muß Gretchen durchkosten; sie muß den Becher ihrer Freuden und Schmerzen bis auf die Neige leeren. Vor der Kirche, wo sie der fremde Mann traf, keimte ihre zarte Neigung auf. Sie wächst in der Rückerinnerung an den Herrlichen im stillen Kämmerlein zur Ahnung eines Schicksals, das märchenhaft vor ihrer Seele dämmert. Des Mädchens stumme Wünsche nach endloser Liebe und Treue verraten sich im Liede vom König und seiner Buhle. Im Garten und Gartenhäuschen der Nachbarin wird der Traum zur Wirklichkeit, der Hohe ist ihr genaht, und die Schauer eines unfaßlichen Glückes ergießen sich über sie. Himmelhochjauchzend fand sie nur ein kurzer Augenblick. Schon in der nächsten Szene, am Spinnrocken, ist sie zu Tode betrübt, in schwebender Pein. Sie hat das Glück ohne Ruh', wie der Kenner des menschlichen und zumal des weiblichen Herzens die höchste Empfindung nennt, bereits in seiner ganzen Tiefe erfahren. Ihre kindlich dumpfen Sinne sind in unbezwinglicher Stärke erwacht, ihr häusliches Beginnen und ihre kleine Welt sind zerstört, ihr Frieden ist untergraben — wie ein Wildstrom ist der stürmische Fremde über ihr Hüttchen und sie selbst hinweggebraust.

Die Idylle ist verschwunden und die Tragödie hat begonnen. Machtlos steht Gretchen ihrer Leidenschaft gegenüber. Ihr Wille ist gelähmt, ihr Kopf und Sinn, die sonst so klar und fest ihr bescheidenes Reich beherrschten, sind verwirrt, abgelenkt aus ihrer ruhigen Bahn und wie mit magischer Gewalt nur „nach ihm" gerichtet. Betäubt schwankt sie ihrem Geschick entgegen. Sie fühlt und weiß, daß sie dem geliebten Manne nichts mehr versagen kann. Aber bevor sie ihm das Letzte und Höchste gewährt, erscheint sie nochmals in ihrem wahren, unveränderten Wesen.

Bevor sie das Opfer ihres Leibes darbringt, zeigt sie noch einmal ihre Seele in ihrer vollen Schönheit. Es steht etwas zwischen ihr und dem Geliebten, das geklärt und hinweggeräumt werden muß, bevor sie die innigste Vereinigung mit ihm vollzieht.

Zum letzten Male treffen sich Faust und Gretchen in Marthens Garten, an dem Ort, der Zeuge ihrer ersten Annäherung und ihres ungetrübten Glückes, ihrer unschuldigen Freuden gewesen ist. Wieder sind sie mitten im Gespräch. Aber es ist kein Blumenspiel und Getändel mehr, das sie beschäftigt; keine Rede ist mehr von den kleinen Dingen und Zufälligkeiten ihrer Welt, sondern das Ernsteste und Höchste ist zwischen beiden aufgerührt. Wir finden sie in einer Unterhaltung, deren Klänge so rein, so erhaben sind, daß jede Erinnerung an die heimliche Leidenschaft, die uns soeben noch bei Faust mit Grausen, bei Gretchen mit Furcht erfüllte, schwindet. Sie wandeln miteinander in jener Unschuld, die der Dichter den ersten Liebesneigungen einer unverdorbenen Jugend — seiner eigenen Jugend — zuschreibt, und von denen er sagt, daß sie durchaus eine geistige Wendung nähmen, da die Natur zu wollen scheine, daß ein Geschlecht in dem andern das Gute und Schöne sinnlich gewahr werde.

Wenn Gretchen hier aus der Tiefe ihrer Seele fragt und Faust aus der Höhe seines Geistes antwortet, so erscheinen sie wie eines jener harmonisch gebildeten Paare, zu deren schönster Vereinigung es — nach Goethes Worten — gereicht, wenn das Mädchen lernbegierig und der Jüngling lehrhaft ist. Gretchens Verhältnis zu Faust erhält durch diese letzte Aussprache seine höchste Weihe. Sie muß in ihm ihr Ideal sich bewahren, ehe sie sich völlig zu eigen gibt. „Sie erblickt in ihm den Schöpfer ihres geistigen Daseins und er in ihr ein Geschöpf, das nicht der Natur, dem Zufall oder einem einseitigen Wollen, sondern einem beiderseitigen Willen seine Vollendung verdankt, und diese Wechselwirkung ist so süß, daß wir uns nicht wundern dürfen, wenn seit dem alten und neuen Abälard aus einem solchen Zusammentreffen zweier Wesen die gewaltsamsten Leidenschaften

und so viel Glück und Unglück entsprungen sind." Erst durch dieses geistige Gespräch, das uns den Blick in die letzten Tiefen ihrer Beziehungen eröffnet, steigen Faust und Gretchen zu jenen selig-unseligen, auf der Höhe der Dichtungen und Zeiten wandelnden Liebespaaren empor, die, wie Abälard und Heloise, St. Preux und Julie, Paolo und Francesca, einen wahren Geistes- und Seelenbund geschlossen haben müssen, bevor sie sich leiblich angehören. So flossen in diese Szene Goethes Erinnerungen an das Frankfurter Gretchen, die er über ein großes Weltschauspiel belehrte, und auch an Friederike, deren Sinn und Gefühl sich zu ihm und an ihm herangebildet, zusammen.

Gretchen schaut nicht nur zu Faust auf, sie wächst auch an ihm empor. An seiner Liebe und an der Liebe zu ihm reift auch die Knospe ihres Geistes zur Blüte und Frucht heran. Wie blöde urteilte doch jene Literaturzeitung über das kluge, feine Geschöpf, mit dem sie nichts anzufangen wußte, in dem sie nur „ein albernes, alltägliches Gänschen" erblickte! Man muß in und zwischen den Zeilen der Dichtung zu lesen verstehen, um herauszufühlen und zu erkennen, wie sie sich an dem hohen und edlen Manne und zu ihm entwickelt. Wie anders spricht sie, die sich ehedem ein arm unwissend Kind nannte, schon im Monolog am Spinnrocken von „seiner Rede Zauberfluß"! Und gar erst jetzt, in Marthens Garten, wie steht sie vor ihm da! Nicht mehr „sagt sie beschämt zu allen Sachen ja", sondern mit freiem, festem Sinn bekennt sie sich zu ihrer Meinung und verficht sie tapfer und klar und ohne Scheu gegen die gewandten, aus der Fülle seines Geistes fließenden Worte des Geliebten. Welch schöne Gedanken entströmen ihrem Herzen!

Es gibt ein Gebiet, worauf sie sich völlig sicher und gegen eine ganze Welt gewappnet fühlt: das ist ihr Glaube. Und auf diesem Felde muß zwischen ihr und dem teueren Manne alles klar und reinlich sein, damit ihrer Liebe die höchste Erfüllung zuteil werde. In diesem heiligen Punkte, der auf die Ewigkeit verweist, müssen ihre Seelen einig sein, wenn sie den

zeitlichen Bund miteinander schließen sollen. „Versprich mir, Heinrich!" Mit bedeutungsvollem Ernst und Nachdruck eröffnet Gretchen das Gespräch. Ein Versprechen, ein bindendes Wort verlangt sie von Faust. Zum ersten Male nennt sie ihn bei seinem Vornamen Heinrich, den der Dichter anstatt des überlieferten „Johann" gewählt hat, um jeden vulgären Beigeschmack zu vermeiden. Ohne Umschweife geht sie auf die Sache los, die ihr so sehr am Herzen liegt, die in ihrem sonst so lichten Verhältnis zu dem Geliebten den einzigen Schatten bedeutet und sie in der Tiefe ihrer Seele bekümmert. „Nun sag, wie hast Du's mit der Religion?" Und sofort fügt sie in zarter Weise ihren Zweifel hinzu: „Du bist ein herzlich guter Mann, Allein ich glaub', Du hältst nicht viel davon."

Faust will ablenken und in väterlichem Tone ihr die Frage verweisen. Was Gretchen im Innersten erfüllt und was den sittlichen Hintergrund zu allen ihren Betätigungen, besonders zu ihrer Liebe, bildet, den Glauben, möchte er als Ding behandeln, das nicht sie beide, nicht ihr gemeinsames Verhältnis, anginge. Ihm hat die Liebe und Treue, deren er sie versichert, nichts mit der Religion zu schaffen, nichts mit der besonderen Angelegenheit, die dem Empfinden und der Überzeugung jedes Einzelnen überlassen bleiben, an deren Betätigung er nicht gehindert sein soll: „Will niemand sein Gefühl und seine Kirche rauben."

Mit einer unbeirrbaren Bestimmtheit, die wir jetzt erst an ihr kennen lernen, widersetzt sich Gretchen den Worten des Freigeistes: „Das ist nicht recht." Wo er nur Willkür und freie Wahl sieht, erblickt sie höchsten Zwang und heilige Pflicht: „Man muß dran glauben." Dieses „Muß" des Kindes, das sich ganz in der Hand ihres Gottes fühlt, belächelt der Überlegene, der sein Dasein nur auf den eigenen Willen gestellt hat. Sein Zweifel erregt ihren tiefsten Schmerz: „Ach! wenn ich etwas auf Dich könnte!" Hier, nur hier möchte sie einen Einfluß üben auf ihn, damit er ihr ganz gehöre und an der Seligkeit ihrer hingebungsfreudigen Gefühle, an der Gewißheit ihres Glaubens Teil habe.

Es ist ein Wunsch, der aus der unbegrenzten Fülle ihrer Liebe fließt.

Die ausweichende Antwort Fausts hat sie beängstigt. Ihre Sorge um sein Seelenheil kann sich dabei nicht beruhigen; sie muß seiner Gesinnung auf den Grund gehen und im einzelnen nachforschen. Gretchens Glaube ist nicht sowohl der starr katholische als vielmehr der echt christliche. Was der Dichter an einer vielberufenen und vielverkannten Stelle seiner Lebensbeschreibung von dieser Religion und den Notwendigkeiten ihrer Kultusformen aussagt, davon ist Gretchen durchdrungen. Die innere Religion des Herzens und die der äußeren Kirche betrachtet sie als vollkommen eins. Sie hat in ihrem empfänglichen und zarten Gemüte den symbolischen oder sakramentlichen Sinn genährt und aufs feinste ausgebildet. Die Sakramente sind ihr das Höchste der Religion, das sinnliche Symbol einer außerordentlichen göttlichen Gunst und Gnade.

Zu diesen Heiligtümern gehört auch die Ehe. Das weiß und fühlt Gretchen in dem bedeutungsschweren Augenblick, wo sie dem ausweichenden Geliebten vorhält: „Du ehrst auch nicht die heil'gen Sakramente." Und darum begnügt sie sich nicht mit seiner Wortklauberei: „Ich ehre sie", sondern sie berichtigt ihn und weist ihn auf den tiefen Sinn dieser Symbole hin, die man nicht nur als ehrwürdige Formen achten, nein, die man als heilige Mysterien inbrünstig suchen soll. Sie spricht nur von Messe und Beichte, die er versäumt; aber vor ihrer Seele schwebt das Sakrament, das Faust wohl ehren mag, aber ohne danach zu verlangen, und das darum auch ihr, der Gläubigen, versagt bleibt und das doch, wie sie weiß, ihren Bund erst zum sündlosen und unauflöslichen machen würde.

Ihre Gewissensnot steigt. Religion und Sakramente bedeuten nichts, sind in der Tat nur tote und leere Hülsen, wenn sie nicht auf den Einen und Höchsten bezogen werden, der ihr Leben und Inhalt ist. So richtet sie an ihn die Frage, die alle anderen in sich begreift und entscheidet: „Glaubst Du an Gott?" Für

ihre einfache, aus der Tiefe des Gemüts geschöpfte Frömmigkeit, die sich den Gegenstand und das Ziel des Glaubens nur als wirkliche Persönlichkeit vorzustellen vermag, gibt es hier nur eine Antwort. Sie lautet entweder: Ja oder: Nein. Ausweichen heißt sie verneinen. Und Faust umgeht die Frage, indem er sie vermessen und unzulänglich findet. Kein Priester und kein Weiser könne hier eine Antwort geben, die dem frommen Frager genüge. Sie klänge wie Spott über ihn, wie Hohn auf das unendliche Bedürfnis einer gläubigen Seele. Gretchen hört aus dieser Erwiderung nur das Nein und dringender fragt sie: „So glaubst Du nicht?"

Und nun eröffnet Faust sein Inneres und bekennt sich zu seinem Glauben. Er weiß im voraus, daß sie ihn nicht verstehen wird, nicht verstehen kann. Darum fleht er: „Mißhör mich nicht, Du holdes Angesicht!" Was Gretchens Glauben ausmacht, die Unterscheidung Gottes von der Welt, die sein Werk ist und seiner väterlichen Fürsorge, Liebe und Gnade anvertraut bleibt, diesen kindlichen Glauben kann der Jünger des erhabenen Geistes nicht teilen. Sein Gott lebt in der Natur, er ist sie selbst, ihre Seele. Er ist das All in seiner Einheit, der das Ganze und jedes einzelne Wesen durchdringt, umfaßt, erhält. Das Unfaßliche kann man nicht fassen, das Unendliche nicht durch Worte begrenzen und bestimmen. Es ist da, in unbegreiflicher Herrlichkeit. Himmel, Sterne und Erde verkünden es in alle Ewigkeit. Und wie es draußen sichtbar lebt, so lebt es unsichtbar im Innern der Menschen, deren Geist es erfüllt, deren Herzen es verbindet. Nur fühlen läßt es sich in seiner Größe und Macht; aber die erhebende und beseligende Empfindung, die es erweckt, vermag kein Name zu bezeichnen. Jedes Wort, auch das strahlendste, innigste, höchste, ist unzulänglich.

Es ist der Pantheismus, zu dem sich Faust hier bekennt, wie er sich in der Anrufung des Welt- und Tatengenius zu ihm bekannt und auch vor dem Bunde mit dem Bösen gestanden hat:

Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen.

Es ist die Weltanschauung des Dichters selbst, die sich an Spinozas Lehre zur Zeit des Urfaust klärte und zu wiederholten Malen befestigte, die ihn durch sein langes Leben begleitete und bis in sein Greisenalter in feierlichen Lobpreisungen der „Weltseele", des „Eins und Alles", des „ewig Einen" erklang. In den stammelnden, vulkanisch hervorgeschleuderten Lauten des Sturmes und Dranges sucht Faust seine hohen Gedanken und Empfindungen dem schlichten Verständnis Gretchens anzupassen: „Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!"

Aber leise wehrt sie ab. So sehr ihr Glück, ihr Herz, ihre Liebe von Gott erfüllt ist — er ist doch nicht gleichbedeutend mit diesem Hochgefühl. Er wohnt ihr nicht nur im Busen, sondern thront über ihren Kräften und bewegt sie und alles nach seinem Willen. Er ist der Gott der Gnade und Wunder. Nur schöne und gute Klänge hat Gretchen vernommen, die sie auch von „ungefähr" an des Pfarrers Worte erinnern, obwohl diese ein „bißchen anders" lauteten. Eine anmutige Kritik liegt in ihren zarten Wendungen. Sie fühlt sehr wohl heraus, was Faustens Glauben von dem des Priesters trennt, wenn sie es auch nicht auszudrücken vermag.

Wenn jener aber darüber hinweggleitet, ihren leisen Einwand für Zustimmung nimmt und sein Bekenntnis für das natürliche und allgemeine erklärt, dann verwahrt sie sich mit aller Entschiedenheit. Sie weiß in der Festigkeit und Klarheit ihres Herzens ganz genau, daß er um die Sache, auf die es ihr ankommt, herumgegangen ist, daß es um den Inhalt seiner Rede, so leidlich sie sich anhört, schief steht, und sie trifft kurz und bündig den springenden Punkt, wenn sie ihre bange Prüfung mit den bestimmten Worten schließt:

Denn Du hast kein Christentum.

Faust kann darauf nichts erwidern und will auch nichts beschönigen; er vermag sie nur — in seiner Verlegenheit — mit einem zärtlichen Tone zu beschwören: „Lieb's Kind!" Gretchens Kummer aber ist keineswegs beschwichtigt. Es gibt noch ein Hindernis, das dunkel und drohend zwischen ihnen steht und es ist geradezu der Beweis für Gretchens Beschuldigung, daß Faust kein Christentum besitze. Ihr ist die Lehre Jesu, das Evangelium der Liebe, nicht bloß eine schöne Predigt; sie ist ihr in Fleisch und Blut übergegangen. Sie ist die Liebe, das Mitleid, die Güte selbst. „Ich bin sonst allen Menschen gut." Den Haß kennt sie nicht. Nur ein einziges Wesen erregt in ihr diese grauenhafte, diese tödliche Empfindung.

Es ist Mephistopheles. Wenn Faust ein Christ, ein wahrer, liebevoller Christ wäre, müßte er diesen Gesellen meiden wie die Sünde, dürfte er nicht mit seinesgleichen leben. Indem Gretchen, mit zunehmender Angst um den Geliebten, den Teufel schildert, wächst ihr eigenes Bild nochmals in seiner ganzen Lauterkeit empor. Sie gleicht dem Licht, das nicht nur die Finsternis, sondern sich selbst erleuchtet. Niemals ist die Wirkung des Bösen ergreifender dargestellt worden, als durch das Bild, das sich in dieser reinen und guten Seele spiegelt. Sie, das Kind, ist es, sie allein unter allen den Gestalten, mit denen Mephisto in Berührung kommt, die den Teufel in ihm von Anfang an herausgefühlt hat.

Sein Gesicht schon gibt ihr einen Stich ins reine Herz, wie nichts anderes in ihrem Leben, dieses spöttische, grimmige, interesse- und lieblose Antlitz. Noch nie ist Gretchen in ihrem Dasein ein Schelm begegnet — ihn hält sie dafür. Wie rührend, wenn sie Gott um Verzeihung dafür bittet, daß sie den Teufel für das ansieht, was er ist! Immer wieder bringt sie ihn in Gegensatz zu ihrem Heinrich; denn sie kann und will nicht denken, daß beide etwas miteinander gemein haben: der Mensch, nach dem sie sich sehnt, in dessen Armen ihr so wohl und warm wird, und der andere, vor dem ihr graut, dessen eisige Gegenwart

ihr das Innere zuschnürt und sogar ihre Liebe und ihr Gebet erstickt. „Dir, Heinrich, muß es auch so sein." Es geht wie eine Beschwörung durch ihre Rede an den Geliebten, daß er von dieser Gesellschaft lasse, die ihr ins Herz hinein frißt.

Faust steht vor ihr wie das schlechte Gewissen. Nachdem er sich zuerst den Anschein gegeben, als ob er von ihrem Vorwurf befremdet sei, sucht er Gretchen die Furcht auszureden und gar die Existenz „solcher Käuze" zu entschuldigen. Nur einmal bricht seine Rührung, sein Gefühl für die ätherische Reinheit dieses himmlischen Geschöpfes bewundernd — wie beim Blumenorakel — durch, wenn er ausruft: „Du ahnungsvoller Engel Du!" Aber sofort umschleiert sich sein Gemüt, indem er Gretchens Schauder wider seine bessere Einsicht als bloße Abneigung hinstellen möchte.

Er weiß, warum er den Gefährten deckt; denn der verhängnisvolle Augenblick ist gekommen, wo er dessen teuflische Straße geht — den Weg zum Abgrunde. Faust verabredet mit dem nach Hause drängenden Gretchen die Liebesnacht. Die Mutter soll durch einen Schlaftrank betäubt werden, den Faust der Geliebten, ihre Angst beschwichtigend, mitgibt. Gretchen hat in alles eingewilligt, sofort und ohne Zögern; denn sie ist zum letzten Liebesdienste entschlossen und bereit. Wozu sie es in ihren sehnsüchtigen Stunden, wie ihre Gedanken am Spinnrade verrieten, mit unwiderstehlicher Gewalt getrieben hat, das sagt sie jetzt dem stürmischen Manne zu. Sie gehört nicht mehr sich selbst, sie ist ihm verfallen:

> Seh ich Dich, bester Mann, nur an,
> Weiß nicht, was mich nach Deinem Willen treibt.

Und welche Macht ist es, die sie bezwingt?

> Ich habe schon so viel für Dich getan,
> Daß mir zu tun fast nichts mehr übrig bleibt.

Es ist eines der keuschsten, seelenvollsten Worte, die sie spricht, einer ihrer unvergeßlichen und unsterblichen Gedanken, die unmittelbar aus dem Herzen stammen und darum, trotz des schlichten Mundes, dem sie entquellen, wahrhaft tief und groß und über-

wältigend sind. Die Liebe ist es, die echt und ewig weibliche, die sie zu dem Opfer drängt. Nicht die sinnliche mehr, sondern die reine, heilige, von der der Apostel sagt, sie höre nimmer auf, sie sei langmütig und dulde alles. Was hat Gretchen nicht schon alles um Faust gelitten, und wie dürstet sie doch immer noch nach neuen Liebestaten! „Fast nichts mehr“ bleibt ihr übrig. Das große Opfer, vor dem sie steht, dünkt ihr klein, wenn sie auf die vergangene Qual zurückschaut.

Diese Liebe, die wie ein Dämon über sie gekommen ist, birgt weit mehr Unglück als Glück in ihrem Schoße. Eine Ahnung von Wehe, von Trennungsschmerz, von Scheiden und Meiden, durchzog sie von der ersten Stunde an, als sie das Lied von der sterbenden Buhle sang; dann hat sie ihr die große Sehnsucht, die Ruhelosigkeit und Herzschwere gebracht und zuletzt das Bitterste, den Verzicht auf die Mittel der himmlischen Gnade, die Segnungen ihres Glaubens. Mitten im Wirbelsturme ihrer Leidenschaft ist sie stille gestanden und hat sich noch einmal auf sich selbst und das Heil ihrer Seele besonnen. Wie eine Beichtigerin trat sie vor den geliebten Mann, der die Wohltat der Sakramente verschmäht; wie eine Priesterin suchte sie ihn darauf zu verpflichten, damit sie ihn und ihren gemeinsamen Bund heilige — diese stille Weihe ist ihr versagt geblieben. Und so schreitet sie, wie eine Märtyrerin, blutenden Herzens, aber reinen Gewissens zum Altar der Liebe, um das Opfer ihres Leibes darzubringen.

Auf das letzte Liebesgespräch Fausts und Gretchens, diese hohe Szene mit ihrem feierlichen, symbolischen Sinne, folgt nochmals ein Satyrspiel. Mephisto hat wieder spioniert und ist höchlich belustigt über das, was er vernommen. Während Faust noch ganz erfüllt ist von der folgenschweren Bedeutung des Vorgangs, zieht ihn der Teufel ins Gemeine und Banale herab. Höhnisch nennt er die aus Gretchens tiefster Besorgnis entsprungene Befragung eine „Katechisation“, wobei er, wie er es ja stets zu tun liebt, auch wieder einen kirchlichen Brauch

verspottet. Was bei dem frommen Mädchen aufs Ewige und Heilige zielte, bezweckt nach seiner zynischen Auffassung und Darstellung etwas sehr Irdisches und Gewöhnliches: die Herrschaft in der Ehe. Wie er „die Weiber" beurteilte, deren Schmerzen alle auf einen Punkt hinauslaufen, so schätzt er „die Mädels" ein, deren Logik eine sehr einfache ist und besagt, daß ein Mann, der der Kirche folgt, sich auch unter den Pantoffel ducken wird.

Faust ist auf das äußerste empört. Wie unrecht tat er doch, dieses „Ungeheuer", wie er ihn nun nennt, gegenüber dem holden Kind in Schutz zu nehmen, wie berechtigt zeigt sich jetzt die „Antipathie", die Furcht der „lieben Puppe" vor dem seltsamen „Kauze"! Nun steht er ganz zu ihr, der überlegene Ton des belehrenden Freigeists ist verschwunden, und er empfindet mit tiefer Rührung die heilige Qual der treuen, gläubigen Seele, der es allein um die Rettung des Liebsten zu tun war, die für nichts anderes bangte, als für das Heil seiner Seele.

Mephisto ist nicht im mindesten erbaut von dieser hochtrabenden Rede. Er kennt diese Intuitionen schon zur Genüge und weiß auch, womit sie schließen. Sie beruhen auf Trug und Selbsttäuschung. Hat es Faust soeben nicht selbst erwiesen? Der Schwärmer, der das Übersinnliche in Gretchens Gebaren so verständnisvoll rühmt — hat er nicht sehr sinnliche Zwecke verfolgt und erreicht? Nicht der Trieb zum Himmel ist hier im Spiele, sondern der von Geschlecht zu Geschlecht. Diese Mägdelein und Grasaffen sind nicht nur sehr neugierig, sondern auch sehr schlau: Sie sind nicht nur sehr naseweise, sondern sie führen auch den Freiersmann an der Nase herum.

„Du Spottgeburt von Dreck und Feuer!" wütet Faust. Meisterhaft trifft das ingrimmige Wort die Karikatur, die vor ihm steht, das fratzenhafte Wesen, das gemischt ist aus Gemeinheit und boshaftem Geist, den Bestandteilen des Zynismus. Dieses Monstrum, das alles Edle und Reine in sein häßliches und schmutziges Element verwandelt, ist nur geschaffen, um ver-

spottet und verachtet zu werden. Und doch hat der Teufel, wie dereinst, als er die Echtheit der Liebesschwüre beargwöhnte, so Unrecht nicht: in Fausts sittliche Entrüstung mischt sich das Gefühl seiner Schuld. Das Feuer, von dem er brennt — die Glut, die er einst unendlich und ewig nannte — ist nicht so reiner Natur, wie er sich selbst und dem Satan einreden möchte.

Darum kehrt sich der Menschenkenner auch nicht an die Beschimpfung und fährt in bester Laune und gelassen in seiner Schilderung Gretchens fort. Nichts hat ihn bei seiner Spionage mehr ergötzt als die physiognomische Studie, die sie von seiner eigenen Person entwarf. Er findet sein Porträt ebenso meisterlich, wie er sich dadurch geschmeichelt fühlt. Sprach Gretchen von seinem „widrigen Gesicht“, so nennt er es nun zärtlich sein „Mäskchen“, das nicht etwa Grauen erweckt, sondern verborgenen Sinn verkündet. Nicht unheimlich, sondern geheimnisvoll erschien er ihr, so tief und interessant, wie „die Mädels“ es sich nur wünschen mögen. Nicht den Schelm hat sie herausgefühlt, sondern das Genie, ja vielleicht sogar — die höchste aller Sensationen! — den Teufel. Die erfreulichste seiner Erkundungen aber betrifft das verabredete Stelldichein. „Nun heute Nacht —?“ fragt er mit vertraulichem Schmunzeln. Auch jetzt hat Faust wieder Unrecht, wenn er ihn anherrscht: „Was geht's dich an?“ Denn niemand ist an diesem unheilvollen Schritte mehr beteiligt als der Teufel. Er ist sein Werk, sein Ziel, sein Sieg und darum seine Freude.

Am Brunnen

Gretchen ist gefallen. In der innigsten aller Liebestragödien, die uns jeden entscheidenden Schritt, jede wichtige Stimmung anvertraut, müssen wir alsbald auch dieses Ereignis und seinen Rückschlag auf die Seele der Heldin erfahren. Wie aber verrät uns der Dichter dieses zarte Geheimnis? Unmöglich konnte es Gretchen selbst preisgeben. Ihre Liebesnot vermochte sie am

Spinnrocken in lyrischer Klage auszuströmen, in tiefem Nachdenken, wie es das schnurrende Rad hervorruft und begünstigt; aber der Gemütszustand, worin sie jetzt sich befindet, erheischte eine so peinliche Scheu, eine so ängstliche Zurückhaltung ihres Empfindens, daß ein Selbstgespräch einen ganz falschen Zug, eine verletzende Note — man denke sich etwa die Betrachtungen der „Spinnerin", der späteren Ballade Goethes, im Munde des sanften Gretchens! — in das gesamte Seelengemälde gebracht hätte. Das still Behütete mußte ihr vielmehr entlockt und abgerungen werden. Nur so ließ sich auch zugleich die Rückwirkung des verhängnisvollen Schrittes dartun. Wer aber sollte ihr das Bekenntnis ihrer Verfehlung entreißen, wie, in welcher Form dramatischen Geschehens, sollte und konnte das Verborgene enthüllt werden, ohne seine düstere Weihe zu verlieren? In unvergleichlich poetischer Weise hat Goethe diese Aufgabe gelöst.

Am Brunnen erscheint Gretchen mit Lieschen, einer ganz neuen und nur in dieser Episode auftauchenden Figur, beide mit Krügen, um Wasser zu holen. Es ist ein friedliches Bild, eine Idylle, die dem alltäglichen Leben entlehnt ist und Gretchen, wie zuvor, in ihrem häuslichen Beginnen zeigt, ganz so, als ob sich in ihrer Welt noch gar nichts verändert hätte. Die epische Ruhe des äußeren Vorgangs — die Mädchen mit den Gefäßen an der Quelle: das alte schöne Motiv der Bibel und der Antike, von Goethe schon im „Satyros", sodann im „Werther", auch in „Alexis und Dora" und „Hermann und Dorothea" als unvergängliche Naturform menschlichen Daseins erneuert — kontrastiert wunderbar mit der inneren Erregtheit der Szene. Es ist ein ganz intimer Vorgang, der sich hier abspielt, und doch ist er durch die Stätte, an der er geschieht, dem Versammlungs- und Plauderort der Mädchen, in das Licht breiter Öffentlichkeit gerückt. Lieschen erzählt von Bärbelchen etwas, das sie heute von Sibylle — der Name erinnert an die klatsch- und ränkesüchtige Person in „Claudine von Villa Bella" — gehört hat. Sofort erblicken wir, wenn auch nur mit unseren geistigen Augen,

zwei neue Gestalten. Die Szene belebt sich in unserer Phantasie — wir sind mitten in der Welt, der kleinstädtischen Welt des Geredes und Klatsches.

Die Geschichte, die das eifrige Lieschen dem stillen, ahnungslosen Gretchen zuträgt, gehört zu den alten, die aber immer neu und prickelnd sind: Bärbelchen hat sich betört. Das Mädchen ist gefallen. „Endlich auch." Sie hat sich der Reihe der Verführten angeschlossen — Lieschen hat es schon lange gehofft und ist darob nun sehr befriedigt. „Das ist das Vornehmtun!" So spricht die Bosheit. Gretchen vernimmt das Urteil der Welt. Ein wimmernder Ton entflieht ihrem gepreßten Herzen, eines jener innigen „Ach!", die in allen Abstufungen der Empfindung während des Verlaufs ihres Schicksals an unser Ohr, in unser Gemüt dringen, als Laut harmloser Wünsche, gütigen Mitleids, ungestillter Sehnsucht, trostlosen Schmerzes, grimmigster Pein.

„So ist's ihr endlich recht ergangen." So spricht die Erbarmungslosigkeit. Lieschen führt alle die Freuden einzeln auf, die das ehrvergessene, schamlose Bärbelchen genossen und die sie dem „Kerl", an dem sie so lange gehangen, verdankte: Spaziergang und Tanz, Pastetchen und Wein, Geschenke, Gekos' und Geschleck. Aus jedem Worte spricht der giftige Neid. Lieschen mußte spinnen und sittsam zu Hause bleiben, während Bärbelchen bei ihrem Buhlen auf der Türbank sitzen, im dunkeln Gange stehen durfte. Weil es ihr so gut ergangen, ist auch die Strafe nicht ausgeblieben. Darum das verdiente Ende: das Blümchen ist weg und die Sünderin muß in der Kirche Buße tun. So spricht die Selbstgerechtigkeit, die notgedrungene, unversuchte Tugend.

Die Geschichte und das Los Bärbelchens spiegeln nur das eigene Tun und Erlebnis Gretchens wider; jeder Vorwurf, der jener gilt, trifft sie selbst im Kern ihres Gewissens, in der Tiefe ihrer Seele. Wie fühlt sie mit dem „armen Ding", wie hofft und bangt sie noch für die Entehrte! „Er nimmt sie gewiß zu seiner Frau." Aber das ist weder die Meinung Lieschens noch der Welt. Der „flinke Junge" — zu dem der „Kerl" nun plötzlich

geworden ist — wäre ein Narr, wenn er der Verführten die Treue hielte. Auch ist er schon auf und davon! So frohlockt die Schadenfreude. Kein erbarmendes, kein gerechtes Wort Gretchens erweicht das harte Gemüt, versöhnt den rachedurstigen Sinn der Eifernden. Die grausame Welt will ihr Opfer haben. Selbst wenn Gretchens Wunsch in Erfüllung geht und Bärbelchen „ihn kriegt", soll sie der Schande preisgegeben, der Brautkranz ihr entrissen und statt der Blumen soll Stroh vor ihre Türe gestreut werden.

Im Spiegelbilde eines fremden Schicksals hat der Dichter erleuchtet, was Gretchen getan und was sie zu erwarten hat. Keine Selbstbetrachtung, keine eigene Verdammnis hätte wuchtiger und niederschmetternder den Rückschlag ihres Fehltritts auf ihr Gewissen dartun können, als die Erscheinung Bärbelchens, die, wie Gretchens Mutter und andere, zu den unsichtbaren Gestalten des Dramas gehört und doch, wie jene, so lebendig vor uns steht, daß wir sie greifen zu können vermeinen.

Zerknirscht und gebeugt geht das einst so stolze Mädchen nach Hause. Ihre Gedanken offenbaren wieder die unergründliche Tiefe ihres Gemüts. Das Gefühl ihrer Schuld und Sünde wächst in ihr empor, so mächtig, daß es alles vernichtet, was sie jemals als ihren eigenen Wert empfand. Nach ihrer Selbstanklage ist sie nicht nur wie jenes Bärbelchen, sondern sie war auch ehedem wie dieses Lieschen. So wie sie — so wähnt sie nun in ihrer Selbstzergeißelung und Bußfertigkeit — schmälte auch sie in früherer Zeit, wenn ein armes Mädchen gefallen war, und schwärzte sie ob ihres Fehltritts an, so wie sie hielt sie sich für schuldlos und rein, brüstete sich und prahlte mit ihrer Tugend. Sie warf, so meint sie jetzt in ihrer alles vergrößernden Reue, den Stein auf andere und ist doch selbst der Sünde überführt. Schon sieht sie sich am Pranger, im Sünderkleide bloßgestellt. Niemals ist Gretchen so hart, so lieblos und selbstgerecht gewesen; denn sie hätte sonst ihre Natur verleugnen müssen. Sie, die „sonst allen Menschen gut" ist und nur das

Böse in seiner leibhaftigen Gestalt zu hassen vermag, sie, die grenzenlos Mitleidige, ist nur von einem Triebe beseelt und beherrscht. Es ist derselbe, der sie auch zu ihrer — Sünde führte:

> Doch — alles, was mich dazu trieb,
> Gott! war so gut! ach war so lieb!

In diesem elementaren, von keiner Selbstverdammungssucht mehr getrübten und entstellten Ausrufe, in diesem kindlich reinen Geständnisse ist das wahre Wesen Gretchens enthalten, der Grundzug ihrer Seele. Wohl darf diese Sünderin, die nicht ahnte, daß sie fehle, wie später in Himmelshöhen ihr bezeugt werden wird, wohl darf Gretchen Gott zum Zeugen ihrer reinen Triebe anrufen. Ihre Liebe stammt aus höheren Regionen als die der welt- und selbstsüchtigen Menschenkinder, ihre engelgleiche Güte wiegt schwerer als die scheinheilige Tugendhaftigkeit ihrer Mitschwestern, die sich segnen, indem sie andere verdammen.

Zwinger

Immer düsterer wird es um Gretchen. Wenn sie nach längerer Frist wieder erscheint, umfängt sie nicht mehr ihre traute Stube, nicht mehr der Sonnenschein des nachbarlichen Gartens. Ihre gewohnte Beschäftigung, die noch das Mädchen an den Brunnen führte, ruht. Nun sucht sie in ihrer Trostlosigkeit die Einsamkeit auf, wo sie mit ihren schmerzlichen Gedanken allein ist. Nur eine Zuflucht, nur ein Labsal ist ihrer frommen Seele noch geblieben: das Gebet. Im Zwinger, dem menschenleeren Gange zwischen der Stadtmauer und der letzten Reihe der Häuser, kniet sie vor dem Andachtsbild der Mater dolorosa, das sie mit Blumen geschmückt hat. Die Schmerzensmutter ist es, an die sich der symbolische Sinn des gebrochenen Weibes wendet.

Wieder hat der Dichter den natürlichen und den höchsten Ausdruck für den Zustand Gretchens gefunden. Die innigste Poesie des Mittelalters, der Hymnus des Franziskaners Jacoponus von

Todi, das Stabat mater dolorosa, gibt ihm nicht nur den Anhalt für die bildliche Darstellung der Mutter Gottes, sondern auch die Richtung für den Inhalt wie für die Form des Gebetes, das Gretchen zu ihr, der tränenreichsten und betrübtesten aller Frauen, emporschickt. Indem sich ihr Erguß an die alte, feierliche Weise anschmiegt — ganz enge in den Stößen: „Was mein armes Herz hier banget, was es zittert, was verlanget," worin das quae moerebat et dolebat et tremebat deutlich widerklingt — und sich durch den am Ende wiederkehrenden Refrain kunstreich zusammenschließt, wird er zum erhebenden Gesang.

Und doch ist er von ganz persönlichen Empfindungen durchhaucht, deren leidenschaftliche Bewegung sich auch in dem unregelmäßigen Rhythmus der an- und abschwellenden Strophen ausdrückt. Zuerst der flehende Anruf der Heiligen, in deren Antlitz und Gestalt sich die Betende ganz versenkt. Völlig schmilzt sie mit der Schmerzenreichen zusammen, die da — wie in Jacopones Anschauung — mit dem Schwert im Herzen zum gekreuzigten Sohne und dann, seufzend und zu Tode betrübt, zum himmlischen Vater aufblickt. Die tiefe Not der Mutter teilt sie mit Maria, die allein sie verstehen, allein ihr Linderung und Trost bereiten kann. Aber kein Wort des Vergleiches kommt von den bebenden Lippen, dazu ist die Angeflehte zu hoch und Gretchens Schmerz zu dumpf und wild. Gewaltsam drängt er zu unvermitteltem Ausbruch. Sie schildert ihn, während sie in ihren körperlichen und seelischen Zustand versinkt.

Jeder Gang bereitet ihr unsägliches Wehe, jedes Alleinsein unstillbares Herzeleid. Dreimal hören wir ihr Stöhnen in wachsender Stärke: „Wie weh, wie weh, wie wehe!" Dreimal ihr Schluchzen: „Ich wein', ich wein', ich weine!" Welche Natur liegt in der Kunst dieser Parallele! Wie bezeichnet die erste Hälfte dieser Strophe die physische, die andere die psychische Qual, wie anschaulich wird dieser Gegensatz durch die beiden Worte „Busen" und „Herz"!

Dann haften Gretchens wirre Gedanken, die nur im Dunkel ihres Schmerzes wühlten, an ihren letzten Erlebnissen, an bestimmten Eindrücken, die uns den ganzen Jammer ihrer Lage eröffnen. Diese Blumen, worauf ihre Blicke nun verweilen und woran sich ihre Erinnerung sammelt, hat sie nach schlafloser Nacht am frühen Morgen gebrochen und ihre Scherben mit Tränen benetzt. Der erste Sonnenstrahl fand sie schon in tiefster Pein „auf"sitzend in ihrem Bette. Jeder neue Zug malt eindringlicher die Not des einst so heiteren und rüstigen Geschöpfes, den trostlosen Kummer, worin sie sich nunmehr verzehrt. Und plötzlich ein Aufschrei. „Hilf! rette mich von Schmach und Tod!" Eine furchtbare Angst überfällt sie mitten in ihrem Schmerz. Schon steht sie vor dem Augenblick, wo ihr Zustand offenbar wird, und Schande bedeutet ihr so viel als Vernichtung. Nur die Schmerzenreiche kann sich ihrer erbarmen, kann sich zu ihr, der Hilflosen herabneigen — bei den Menschen, das ahnt und weiß sie, findet sie weder Mitleid noch Gnade. Sie wird den Weg des Leidens gehen müssen, Schritt für Schritt, durch alle Schmach bis in den Tod. Und erst in anderen Gefilden wird die Hehrste der Mütter einherschweben, nicht mehr als Dolorosa, sondern als Gloriosa, als „Ohnegleiche" und „Strahlenreiche", und sie, die Dulderin, in ihre milden Arme aufnehmen.

Nacht. Straße vor Gretchens Türe

Gretchens Geschick treibt unaufhaltsam, bedingt durch die natürliche Schwere ihres Fehltritts, dem unheilvollen Ausgang zu. Wie wird es weiter verlaufen und wie wird das Ende sein? In der Szene „am Brunnen" hat der Dichter durch Lieschens giftigen Mund das Los einer Gefallenen vorgezeichnet, das unvermeidliche und gewöhnliche, das die sichere Schmach und Pein in sich birgt, ob nun die Entehrte im Sünderhemde büßen oder des Brautkranzes verlustig gehen wird. Unmöglich

kann Gretchens Schicksal sich so entwickeln, wie diese, wenn auch höchst schmerzliche, so doch ganz alltägliche Geschichte; denn ihre Tragödie erhebt sich vermöge der besonderen Natur der Heldin weit über die der leicht Verführbaren, die sich „endlich auch" betörten und denen es „endlich recht" ergeht. In die Handlung mußte noch ein Umstand eingefügt werden, der die Tragik ihres Loses wiederum erhöht und damit zugleich das Moment der letzten Spannung darstellt. Der Dichter bedient sich zu diesen Zwecken einer neuen Figur, die hier erst und hier allein im Umkreise seines Dramas auftritt.

Es ist Valentin, Gretchens Bruder. In der ersten Gartenszene, worin das zutrauliche Mädchen ihre häusliche Welt dem fremden Gaste schildert, ward der Soldat schon leise angekündigt. Sicherlich hatte ihm auch der Dichter des „Urfaust" die Rolle des Rächers der schwesterlichen Ehre, die seinem ritterlichen Berufe so gut entsprach, von Anbeginn an zugedacht und seinem wackeren Beaumarchais an die Seite gestellt. Aber lange Zeit blieb die Episode, worin der brave Landsknecht auftreten und seine Pflicht erfüllen sollte, unvollendet, und auch die Stelle, wo er ins Drama einzugreifen hatte, schwankte in Goethes verschiedenen Plänen hin und her. Im „Urfaust", wo wir nur seinen Monolog vernehmen, folgt dieses Selbstgespräch der Domszene, die dort durch das Totenamt für die Mutter Gretchens begründet wird. Im „Fragment" war von dem Torso der Valentinspartie nichts mehr enthalten, dagegen ein Teil des dem Zweikampf vorausgehenden Zwiegesprächs zwischen Faust und Mephistopheles dem Dialog in „Wald und Höhle" einverleibt worden. Erst die „Tragödie" brachte die fertige Szene. Sie steht nun zwischen „Zwinger" und „Dom". Der Tod der Mutter, den der Dichter geflissentlich im Dunkel läßt, damit das Grausige um so unheimlicher wirke, wird hier wohl schon vorausgesetzt. Trotzdem geht der Verkehr zwischen Faust und Gretchen weiter; denn Valentin gerade ist es, der ihn stören und durch Fausts Tod die beiden auf immer trennen

soll. In jeder Hinsicht steht die Valentin-Episode richtiger vor der Domszene als hinter ihr. Die „Exequien der Mutter" ließ der Dichter schon im Fragmente fallen, da sich ihr zu spät angesetzter Zeitpunkt unmöglich mit Gretchens Zustand vereinigen ließ. Nun kommt zur alten Schuld um die Mutter noch die neue um Valentin, mit dessen Blut der Böse Geist Gretchens Gewissen doppelt belasten kann.

Durch die Einführung des Valentin ist die Fausttragödie, noch im Stadium der abstürzenden Handlung, um eine ihrer köstlichsten Figuren bereichert worden. Sie ist von allen Gestalten diejenige, welche am deutlichsten und unverfälschtesten — Frau Marthe nicht ausgenommen — das Gepräge und Kolorit der Zeit an sich trägt, worin sich das Drama eigentlich bewegen sollte, des sechzehnten Jahrhunderts. Valentin ist der biedere, „frumbe" Landsknecht. In seiner geraden, tüchtigen Heldenhaftigkeit und seiner bescheidenen Zurückhaltung der echte Bruder Gretchens, ist er ein Volkskind wie sie, dessen naturwüchsige Sprache und Handlungsweise — im Gegensatze zur zarten und sinnigen Naivität der Schwester — von herber Männlichkeit getragen und erfüllt ist. Sein derbes Geradezu gibt ihm eine leicht komische Note; er erinnert in seinem Grobianismus von ferne an den deutschen Hanswurst, als dessen verfeinerter und ernsterer Verwandter er sich den „lustigen Personen", die das Faustdrama im Laufe der Zeiten hervorgerufen hat, mit gehörigem Abstande anreihen mag. In dieser schwankartigen Färbung bildet seine Erscheinung einen vortrefflichen Kontrast zu dem dämonischen Charakter des Faust und Mephisto, der die beiden gerade in dieser nächtlichen und verhängnisvollen Szene umwittert.

Auch er führt sich in Hans Sachsischer Weise durch ein Selbstgespräch ein. Das Bild, das er entrollt, zeigt sofort sein Wesen und die Umwelt, worin er lebt. Beim Gelage erblicken wir ihn, unter den schwadronierenden Gesellen, die, den vollen Becher in der Hand, den Flor der Mädchen preisen, während er die Ellen-

bogen aufstemmt und lächelnd seinen Bart streicht. Sicher und ruhig hört er dem Geprahle zu, bis die Reihe an ihn kommt und er sein trautes Gretel rühmen darf. Die Zier vom ganzen Geschlecht! So antwortet der laute Beifall der Genossen, indes die Lober verstummen. Das war einst. Und nun! Schon sieht er jeden Schurken die Nase rümpfen und hört seine Stichelreden oder er muß darauf gefaßt sein. Ohnmächtig steht er diesem Schimpf gegenüber, er darf ihn nicht rächen und kann die Lästerer nicht zur Rede stellen; denn sie haben recht. Sein Schmerz äußert sich in kochender Wut. Seine urwüchsige Kraft ist geknebelt. Das Haar möchte er sich ausraufen, an den Wänden hinauflaufen, zusammenschmeißen möchte er die Rotte, der er doch nicht zu Leibe gehen darf. Er, der sonst in seiner sicheren Ruhe saß, mit gutem Gewissen, muß nun sich ducken, vor jedem Zufallsworte, das die Schande streifen könnte, bange sein und schwitzen. „Wie ein böser Schuldner." Kein Wort vermöchte seine veränderte Lage und seinen gequälten Zustand treffender zu bezeichnen! Er ist im Kern seines braven und redlichen Wesens, in seiner soldatischen Ehrenhaftigkeit und seinem bürgerlichen Ordnungssinn erschüttert.

In diesem Grimm, der sich in sühnender Tat erleichtern und entladen will, erwartet er den Verführer seiner Schwester. Und schon naht er mit dem höllischen Begleiter. Der Anfang ihres Zwiegesprächs, der bereits im „Urfaust" enthalten ist, zeigt ihre grundverschiedene Stimmung. Faust vergleicht sein Inneres — in einem der schönsten und anschaulichsten Bilder der ganzen Tragödie, das wieder die symbolische Kraft des Dichters verrät — der Finsternis, die ihn umgibt und nur schwach vom Scheine des ewigen Lämpchens aus der nahen Sakristei durchzittert wird. Mephisto dagegen fühlt sich in dieser nächtigen Stunde und auf diesem verbotenen Pfade äußerst gehoben. Ihm ist nicht wie dem Verbrecher, sondern, wie er in seiner Gaunersprache es nennt, „ganz tugendlich" zumute, wie dem Kätzchen, das, von Liebes- und Diebesgelüsten getrieben, auf Abenteuer auszieht.

Schon hat er — hier setzt die neue Dichtung ein — einen Vorgeschmack der höchsten Genüsse, die den Teufel erwarten, der herrlichen Walpurgisnacht, die „übermorgen" wiederkehrt. In ganz nahe Aussicht rückt also der Dichter der „Tragödie" hier das Satansfest, das in der Hexenküche bereits angekündigt war, und schließt damit die Motive und Glieder der Handlung zur engen und festen Kette zusammen. In der Tat geht schon ein dämonischer Spuk und Zauber durch die heutige Nacht. Faust ist auf seinem finsteren Liebesgange wie verwandelt, wie mit magischen Sinnen begabt. Er sieht „dort hinten" — wohl in der Nähe des Domes — ein Flimmern, das einen unter der Erde emporrückenden Schatz verkündigt, und wird von Mephisto belehrt, daß es ein Kesselchen sei, das herrliche Löwentaler (holländische oder böhmische Silbermünzen) enthalte. Goethe entnahm diesen Volksaberglauben vom blühenden, leuchtenden Schatze dem Prätorius, seiner Hauptquelle zur Walpurgisnacht, wobei er sich vielleicht auch an Pfitzer und den Christlich Meynenden erinnerte, die beide den Faust einen bei einer alten Kapelle in der Nähe Wittenbergs vergrabenen Schatz mit Hilfe des Teufels heben lassen. Wir haben hier einen deutlichen Beweis dafür, daß der Dicher gleichzeitig an der Walpurgisnacht und Valentinszene arbeitete, die beide in ihrem dämonischen Charakter auch innerlich verwandt sind.

Faust ist ganz in seine sinnliche Periode zurückverfallen. Wie zu Anfang in der „Allee", wünscht er ein Geschmeide oder einen Ring für seine „Buhle". Es tut ihm weh, ohne Geschenke zu ihr zu gehen. So tief ist er in seiner sündigen Liebe gesunken. Mephisto verspricht ihm die Perlenschnüre, die er im Schatz gewittert hat, wenn er auch in seinem Geize diesen Liebeslohn ganz überflüssig findet. Dagegen ist er sofort zu einer anderen Gefälligkeit bereit, zu einer Probe der Kunst, die wir schon von Auerbachs Keller her an ihm kennen. Die Sternennacht inspiriert den Übermütigen zu einem Ständchen, zu einem moralischen Liede, wie es der Tugendliche nennt. Der Mentor des „Schülers" weiß

ja, daß man durch „Ehrbar tun" die Weiber unter den Hut bekommt. So soll auch Gretchen um so gewisser durch solchen Gesang betört werden.

Was Mephisto spricht, ist der offene Hohn. Noch mehr aber das, was er singt. Und Faust hört ohne Widerrede seinen Schmähungen zu. Nirgend ist der sonst so sehr vom Teufel Angewiderte mit ihm so einig als hier und in der Orgie der Walpurgisnacht, den beiden Szenen, die den tiefsten Stand seiner sinnlichen Leidenschaft bedeuten. Das Lied, das Mephisto zur Zither singt, hat Goethe, nach seinem eigenen Geständnis, Shakespeares Hamlet entnommen, dem volkstümlichen Gesang der irren Ophelia vom Valentinstag, worauf ihn wohl der Name des Helden seiner Szene brachte; doch hat er das Original, das ein von Glossen begleitetes Zwiegespräch zwischen beiden Liebesleuten enthält, in freier Weise umgestaltet. Nur die erste Strophe hält sich an die Vorlage und zwar an Schlegels Übersetzung, aus der auch das „Kathrinchen" stammt, die zweite ist Goethes Eigentum. In Mephistos Ständchen warnt der Sänger zunächst das Mädchen, das den Liebsten in der Morgenfrühe besucht, und zieht sodann die Lehre aus der Geschichte, indem er sich an alle Jungfrauen wendet. Das ist die „Moral", die der Freche auf offener Straße dem gefallenen Gretchen darzubieten wagt. In Wahrheit ist es eine schnöde Lockung.

In diesem Augenblick tritt Valentin aus dem Dunkel hervor und fällt den Sänger, der — wie der Rattenfänger in Goethes Ballade — zugleich ein Mädchenjäger ist, wütend mit dem Degen an. Auf Mephistos Zuruf stößt Faust zu, während er selbst pariert. So wird der tapfere Soldat gemeuchelt. Schon erhebt sich ein Geschrei. Der Teufel drängt Faust zu schleuniger Flucht: er hat wohl Macht über die weltlichen Dinge, nicht aber über das Blutgericht, das im Namen Gottes ausgeübt wird, und ihm liegt daran, Faust von Gretchen zu entfernen, um sein Gewissen zu ertöten, ihn in niedrigere Leidenschaften zu verstricken und ganz zu sich herabzuziehen.

Das Volk eilt herbei, darunter Marthe und Gretchen, die zuerst an den Fenstern der nahen Häuser mit ängstlichen Rufen erschienen waren. Mit wenigen Worten malt der Dichter eine erschütternde Massenszene. Gretchen tritt heraus und fragt ahnungslos: „Wer liegt hier?“ Und das Volk antwortet mit feierlichem Pathos und nachdrücklicher Emphase im Chor: „Deiner Mutter Sohn.“ Als Gretchen in verzweifelte Klage ausbricht, versammelt der Sterbende die Menge um sich und wendet sich nun, mit letzter Kraft, im Angesicht Aller an die Schwester.

Er muß sich, den sicheren Tod vor Augen, der Qual entladen, die auf seiner Seele lastet. Erbarmungslos hält er Gretchen ihre Schande vor, unumwunden, wie es seine soldatische Geradheit ihm gebietet, in schmerzlichem Hohne, der seine alte, tiefe Liebe zu ihr verrät. Gretchen steht wie vernichtet. Durch Valentin, durch den eigenen Bruder wird ihre Verfehlung enthüllt. Und schlimmer als Büßerhemd und Schandpfahl ist das, was das eigene Fleisch und Blut ihr vorhält. Zuerst der bittere Rat, dann die trostlose Prophezeiung, zuletzt der fürchterlichste Fluch. Das Handwerk und Schicksal des verworfensten Geschöpfes, einer Metze, ist es, das ihr, der Zarten, Schamhaften, ausgemalt wird.

Der zornigen Verwünschung des Erschöpften antwortet nur eine Stimme aus der stummen, erstarrten Menge, die der empörten Marthe, die dem Lästernden empfiehlt, an die eigene Seele zu denken. Aber auch sie, die Mitschuldige, erhält von dem Todwunden ihren Lohn, der sie vor allem Volk als Kupplerin brandmarkt. Von Schmerz und Scham überwältigt, vermag Gretchen nur den Bruder zu beschwören und anzuflehen: „Welche Höllenpein!“ Doch selbst die Tränen, die sie um ihn vergießt, verbietet ihr der Mitleidlose, wie er ihr zuvor die Berufung auf Gott versagt hat. Ihre Reue kommt zu spät. Nicht der Degen des Gegners, sondern ihre Schande hat sein Herz durchbohrt. So bricht nochmals, in harten Worten seine Liebe durch. Aber unerbittlich scheidet er sich von der Verworfenen, die der Pein der Hölle ver-

fallen ist, indes er, ein braver Soldat bis zum letzten Atemzuge, durch den Todesschlaf zu Gottes Herrlichkeit eingehen darf.

Dom

Die Hölle, durch die Gretchen hindurchgehen muß, liegt schon auf dieser Erde. Von der ersten Erkenntnis ihrer Sünde zum Bekenntnis ihrer Herzensnot, sodann zur öffentlichen Brandmarkung — welche Qualen liegen auf diesem Wege! Mit Riesenschritten schreitet ihr Unglück vorwärts, wie eine Lawine vermehrt es sich in seinem Lauf. Ihr eigener Fall hat den Tod der Mutter und den Meuchelmord des Bruders nach sich gezogen. Ihre innere und äußere Welt ist vernichtet. Die fürchterliche Ahnung des Verführers ist in Erfüllung gegangen: das friedliche Hüttchen auf dem kleinen Alpenfelde ist zerstört, im Abgrunde begraben mit allem, was es in sich barg.

Einsam, verwaist durch ihre Schuld, finden wir Gretchen wieder. In der Kirche, der einzigen Zufluchtsstätte, die ihr noch geblieben ist. „Unter vielem Volke" verbirgt sie sich nun. Die Verwandten Gretchens, die im „Urfaust" der Totenmesse der Mutter beiwohnten, sind der fremden, kalten Menge gewichen. Ein Requiem wird auch jetzt gesungen — gilt es noch der Mutter oder dem Bruder, gleichviel: es ist der furchtbare Hymnus des Thomas von Celano, der Chor vom *Jüngsten Gerichte*, der donnernd zu Gretchens Ohr, zerschmetternd in ihr Gewissen dringt. Die Gewalten und Seelenqualen, die sie bestürmen, sind übermenschlich und unaussprechlich. Darum hat sie Goethe objektiviert und in einer dämonischen Erscheinung, dem *Bösen Geiste*, versinnlicht.

Der Dichter hat hier von dem grandiosen Mittel aller gewaltigen Dramatiker Gebrauch gemacht und das Übersinnliche, dem sie ein eigenes Dasein und Reich zuweisen, personifiziert. Wie Shakespeares Hexen etwas anderes sind als Macbeths frevelhafte Wünsche, Schillers Schwarzer Ritter ein Höheres ist

als Johannas unglückliche Ahnung, so ist auch der Böse Geist mehr als Gretchens Gewissen. Er kommt, wie das Gespenst im Hamlet, aus dem Jenseits und weiß, wie jenes, von den letzten Dingen, von den Schauern der ewigen Vergeltung des Jüngsten Tages. Er raunt Gretchen nicht nur die Qualen ihres eigenen Inneren zu, sondern auch die Schrecken des Weltgerichtes. Er verkörpert den Sinn und vermittelt den Geist des grauenvollen Chores, der hier erdröhnt und der seinen und Gretchens Worten respondiert.

Zuerst scheint er aus ihr selbst emporzusteigen und die wogenden Gedanken darzustellen, die sie quälen. Er erinnert sie an ihre unschuldige Kindheit, an die Harmlosigkeit und Reinheit ihres früheren Gebetes, das nun einem ganz anderen gewichen ist. Dann wächst er über sie hinaus und klagt sie an. Dreifach ist ihre Schuld: die Mutter ist durch sie jählings, ohne den letzten Trost der Kirche und die heilige Wegzehrung empfangen zu haben, zur verlängerten Qual des Fegefeuers verurteilt, der Bruder um ihrer Ehre willen gemordet worden, das Kind in ihrem Schoße, das sich schon regt und wächst, ist die Frucht der Sünde und darum für immer als Bastard gezeichnet. „Brandschande Maalgeburt!“ so donnerte ihr einst der Böse Geist die letzte Missetat ins Ohr, den Frevel um das Wesen, dessen Leben und Dasein nicht nur die Mutter, sondern es selbst mit Angst erfüllt. Diese drei Zeugen werden die Sünderin am Jüngsten Tag verklagen. Gretchen fühlt die Macht dieser Einflüsterungen als eine fremde, feindliche Gewalt, die „wider“ sie anstürmt. Der Chor begleitet die Anklage des Geistes mit dem Hinweise auf den Tag des Gerichtes: Dies irae, dies illa .....

Der Dämon malt diesen Tag des Grimmes aus, mit Worten, die Gretchen nur von ihm, dem Wissenden, vernehmen kann. Wenn er die Posaune zum Gerichte rufen, die Gräber sich öffnen und erbeben, das Aschenherz in Flammen wieder erstehen läßt, so umschreibt er die zweite Strophe des Hymnus Tuba mirum spargens sonum ...., die hier, im Dome, nicht erschallt. Es

sind die Schrecken der Verdammnis, die er schildert. Gretchen empfindet sie im voraus. Sie fühlt sich wie im Grabe eingeschlossen, dem sie entfliehen möchte. Die brausende Orgel, die ihr den Atem versetzt, tönt ihr wie die Posaune des Jüngsten Gerichts, der Gesang löst ihr erstarrtes Herz zu neuen, flammenden Qualen auf. Der Chor zeigt mit der sechsten Strophe des alten Hymnus die fortschreitende Vergeltung: Iudex ergo cum sedebit — das Bild des thronenden Weltrichters, dem nichts verborgen bleibt, der alles bestraft.

Diese Vorstellung steigert das Schuldbewußtsein und damit die Not Gretchens bis zur unerträglichen Pein. Die Mauern der Kirche beengen sie, das Gewölbe drückt auf sie, sie ringt nach Luft. Wie in der Klage am Spinnrade und im Gebet vor der Schmerzensmutter hat der Dichter hier Körperliches und Seelisches vermengt und Gretchen das, was sie innerlich bedrängt, als äußeren Druck empfinden lassen. Seine Psychologie läßt neben aller großartigen Symbolik nirgends den Frauenzustand Gretchens außer acht, dessen, wenn auch noch so zarte, Betonung an dieser Stelle der Handlung so wesentlich ist. Der Böse Geist aber spricht der Entsetzten das Urteil, das der Chor nur angekündigt hatte. Er führt das Quidquid latet adparebit aus und bedeutet ihr, daß alle ihre Anstrengung, dem Richter entfliehen und sich vor ihm verbergen zu wollen, vergeblich ist; denn Sünde und Schande bringt er an den Tag. Die Luft und das Licht, wonach sie verlangt, die Sonnenhelle taugt nicht für sie, sie kann sich darin nicht verstecken, sondern nur verraten. Sie ist rettungslos verloren.

Nochmals setzt der Chor, mit der siebenten Strophe des Kirchenliedes, ein und malt die Hoffnungslosigkeit der Verdammten aus: Quid sum miser tunc dicturus? .... Und der Böse Geist vollendet das Bild der Verzweiflung: sie wird am Jüngsten Tage verlassen und verworfen sein, verachtet von den Verklärten, gemieden von den Reinen. Indem der Gesang die trostlose Frage wiederholt, auf die es keine Antwort gibt,

schwindet Gretchen die Besinnung. Sie sinkt mit dem leisen Ruf: „Nachbarin! Euer Fläschchen!“ in Ohnmacht.

Dem Bösen Geist fällt in der Entwickelung der Tragödie die Aufgabe zu, Gretchen auf den Weg der Verirrung und Verzweiflung zu treiben. In der Kirche, in die sie sonst mit gutem Gewissen — „halb Kinderspiele, halb Gott im Herzen“ — trat, hat er sie angefochten. Sie fühlt sich von Gott verlassen und verflucht. Ihr jammerndes „Weh! Weh!“ ist nicht erhört worden, sondern ein vernichtender Widerhall: „Weh Dir!“ „Weh!“ hat ihr geantwortet. Wie der „böse Geist vom Herrn“ den untreuen Knaben der Ballade (in Goethes Claudine von Villa Bella) einst „ängstigte“, so daß er „in die Welt hinein haußt und wütet“, so nimmt der Dämon nun Besitz von ihr und führt sie in Irrsal und tiefere Schuld.

Die „Missetat“, die sie bisher begangen hat, ist ohne ihren Willen geschehen. Zu ihrer Sünde trieb sie nur Liebe und Güte, unwissentlich nur trug sie zum Tod der Mutter bei, und Valentin fiel als Rächer ihrer Ehre, doch nicht durch ihre Schuld. Alles Unglück, das sie nun anklagt und verdammt, hat sie verursacht und doch nicht gewollt. Ihr Los ist die Tragik der Geschöpfe, die, wie es im Lied des Harfners heißt, von den himmlischen Mächten ins Leben hineingeführt werden, um dann der Schuld und mit zwingender Notwendigkeit auch der Pein zu verfallen, — „denn alle Schuld rächt sich auf Erden“. Mit dem Bösen Geist, der sie völlig von der Welt der Frommen und Guten scheidet, kommt dann erst vollends der Dämon des Wahnsinns und des Verbrechens über das arme Gretchen. Wenn wir sie nun verlassen und nach langer Zeit wieder von ihr hören, wird es von ihr heißen: „Im Elend!“ Sie ist in des Wortes alter Bedeutung heimatlos geworden. „Verzweifelnd!“ „Erbärmlich auf der Erde lange verirrt!“ „Als Missetäterin im Kerker.“ Und nochmals: „Im unwiederbringlichen Elend bösen Geistern übergeben.“

Walpurgisnacht

Die Handlung eilt der Katastrophe zu. Nicht nur die Tragödie Gretchens, die sich zu einem selbständigen Drama ausgewachsen und den Rahmen der Dichtung allmählich überwuchert hatte, verlangt nach einer Entscheidung, sondern auch das Schicksal Fausts. Wie steht es um sein Verhältnis zum übersinnlichen Elemente? Wie um die Erfüllung seines Vertrages mit dem Teufel? Zweifellos ist Mephistos Absicht, ihn mit der sinnlichen Liebe zu Gretchen derart zu belügen und zu betrügen, daß er sich selbst gefallen mochte, mißlungen. Faust hat dieses erschütternde Erlebnis nicht als ein Glück empfunden, das ihn zum Verweilen und Beharren zwang, sondern als einen höchst schmerzlichen Genuß und einen Taumel, dem er zu entrinnen strebte oder ein schreckliches Ende bereitet sehen wollte. Mit welch düsteren Gefühlen und Gedanken verweilte er in Wald und Höhle, stand er zuletzt vor Gretchens Kammer! So mußte der Teufel dieses Spiel schon verloren geben, ehe er den Verzweifelten mit Blutschuld belud und selbst zur schleunigen Flucht drängte. Schon hatte er auch im stillen einen neuen Plan, ihn durch kräftigeren Zauber ganz zu gewinnen. Er will ihn mit dem satanischen Element in unmittelbare Berührung bringen und ihm nun in der Tat Künste zeigen, die noch kein Mensch gesehen hat. Das ist der Zweck der „Walpurgisnacht".

Faust auf dem Brocken und beim Hexensabbat — dieser Gedanke war Goethe schon längst vertraut. Der Dichter Löwen hatte bereits im Jahre 1756 den gespenstigen Doktor durch Beelzebub zu einer Orgie auf den Blocksberg gebracht, in seiner „Walpurgisnacht", die Goethe in seiner Lebensbeschreibung kurz vor Beginn der Leipziger Periode erwähnt. Sicherlich war eine solche Episode auch in seinem ältesten Faustplane schon vorgesehen, und seine erste Harzreise im Jahre 1777 mit der Brockenbesteigung verfolgte gewiß auch den Zweck, sich die Örtlichkeit für diese Zwischenhandlung einzuprägen; aber der Altar des Teufels

wandelte sich dem Dichter unter dem Einfluß seiner alles verklärenden Liebe zum Altar des Himmels und „lieblichsten Dankes“. Hier keimt die Idee der Rettung des Faust, und der alte Plan gerät ins Wanken und Stocken. Erst in Rom vermag der Dichter den Faden wieder aufzunehmen und bringt, wie er glaubt, die schwierige Operation zuwege, die alte Dichtung in die neue überzuleiten. Nun ward auch die „Walpurgisnacht“, wie die Andeutung der in Italien entstandenen „Hexenküche“ verrät, in den römischen Plan aufgenommen.

Aber so, wie sie dem Dichter vorschwebte, so grandios und gewaltig, wie er sie nach den uns überlieferten Skizzen anlegte, ist sie nicht ausgeführt worden. Und nur der ursprüngliche Plan offenbart den Sinn der Szene und ihre organische Zugehörigkeit zum Ganzen. In der Gestalt, worin sie sich uns heute zeigt, fehlt ihr das große Satansfest, wo die Menge dem Bösen huldigt und seine Lehren empfängt, sowie die Abfahrt nach dem verweichlichenden Süden, wobei Mephisto dem Faust die Falle legen will, in der er sich verstricken soll. Nunmehr fehlt der breit angelegten Pyramide die Spitze, dem Ganzen der Zweck und das Ziel; die Walpurgisnacht endigt mit einem Tanzvergnügen und einem Dilettantenstück, wobei Faust zum Träger und Hörer der tendenziösen Ausfälle des Dichters verurteilt ist und seiner tragischen Rolle ganz und gar verlustig geht. Nur einen durchgehenden Zug, der ihr von Anfang an zugedacht war und den sie mit der „Hexenküche“ teilt, hat sich die Szene bewahrt, den der Satire.

In der Gegend von Schierke und Elend steigen nach der Talwanderung Faust und Mephistopheles zum Brocken auf. Sie sind, wie gewohnt, in sehr verschiedener Stimmung. Während dieser nicht rasch genug an den noch weit entfernten Schauplatz satanischer Freuden gelangen kann und einen Bock oder Besenstiel, das übliche Beförderungsmittel der Blocksbergfahrer, herbeisehnt, schreitet jener mit seinem Knotenstocke rüstig vorwärts, erfüllt — wie der Dichter selbst auf seinen Harzreisen —

von der Freude an der Natur und erquickt von der würzigen Luft des Frühlings. Mephisto dagegen spürt nichts von den Wonnen dieser ersten Maiennacht, er verlangt nach Schnee und Frost; denn alles Leben und Werden ist ihm zuwider. Verdrossen schaut er — in einem meisterhaft beobachteten Bilde, worauf sich der alte Goethe etwas zugute tat — zum trüben Mond empor wie auf den dunkeln Weg. Ihm behagt es mehr, und es paßt auch besser zu seinem dämonischen Unternehmen, ein Irrlicht, das dem Voland als Gehilfe zu dienen pflegt, herbeizurufen, das auch dem herrischen Gebot des Meisters, sein leichtes Naturell bezwingend, folgt.

Nun beginnt der Spuk, der in einem Trio abwechselnd von Faust, Mephisto und dem Irrlicht besungen wird, ohne daß der Dichter den einzelnen ihre Rolle genau zuteilt. Der Zauber beruht darin — und hier wird eine bekannte Illusion in die lauterste Poesie verwandelt —, daß die vorwärts Stürmenden das Gefühl überkommt, sie selbst stünden stille, indes die Gegend vorübereile und lebendig werde: Bäume scheinen weiter zu rücken, Klippen sich zu neigen, die Felsennasen — eine Hindeutung auf die „Schnarcher" bei Schierke — zu schnarchen und zu blasen. Wundervoll ist Fausts träumerische Stimmung ausgedrückt. Er glaubt aus dem Murmeln der Gewässer Gretchens Liebesklage zu vernehmen, deren Echo sagenhaft verhallt. Alles regt und bewegt sich. Die nächtlichen Tiere, Uhu und Kauz, werden lebendig, Kiebitz und Häher sind wach; Molche kriechen durch das Gebüsche; knorrige Wurzeln dringen schlangenhaft aus der felsigen Erde und strecken wie Polypen ihre Arme aus; scharenweise huschen die Mäuse durch Moor und Heide; dichte Schwärme von Leuchtkäfern schwirren in der Luft.

Immer phantastischer wird die Szene. Die Wanderer erklimmen eine Anhöhe und schauen nun in das Innere des Berges, dessen metallische Adern glühen und sprühen. Es ist Mammon, der, nach Mephistos Erklärung, seinen Palast zum Feste seines Gebieters erleuchtet hat. Nun kündigt sich auch

das Heer der Hexen an. Eine Windsbraut erschüttert die Luft. Vor der Gewalt des Sturmes, der die Bäume knickt und den der Dichter, wie zuvor den entzündeten Berg, mit allen Mitteln der Klangmalerei veranschaulicht, klammern sich Faust und sein Begleiter an die Felsen. Das wilde Heer naht unter wüstem Gesange. Ein Auszugslied schildert ihr Treiben, den unflätigen Zug in der Frühjahrszeit, der nach dem Brocken geht, zu ihrem Meister, Herrn Urian (dem Teufel „Auerhahn" des Volksschauspieles). An der Spitze reitet als Oberhexe auf einem Mutterschweine die alte Baubo, die unzüchtige Amme der Demeter, die Goethe schon im „Römischen Karneval" als unanständige Maske aufführt und nun den deutschen Brockengespenstern einreiht. Aus dem Chor lösen sich einzelne Stimmen. Über den Ilsenstein, den höchsten Fels des Berges, kommt eine Hexe gefahren und erzählt die unheimlich-nichtigen Eindrücke ihrer Reise. Vorwärts drängend verletzt sie eine andere, die ihr Leid der dritten klagt. Auf Gabeln und Besen folgt der Troß, darunter die Schwangeren, deren Leibesfrucht, wie sie selbst, im dichten Gedränge in tödliche Gefahr gerät.

Der Chor zerspaltet sich in Männer und Weiber, die sich gegenseitig ihr Verhältnis zum Bösen vorhalten. Was Shakespeare schon im Macbeth und Goethe dann im Gespräch (zu Riemer) bestätigt hat, wird auch hier verkündigt: durch seine bloße Natur gedrängt, eilt das gewissenlosere Weib rascher dem Teufel zu als der Mann, der es aber durch seine größere Energie und Kraft wieder einholt. Während der große Schwarm der Hexen aufwärts fliegt, bleiben einzelne zurück. Stimmen antworten den stürmischen Schwestern vom Felsensee, eine andere aus der Felsenspalte, beide von unten her. Sie möchten die Sündenfahrt gerne mitmachen, können es aber nicht, die eine, weil es ihr an Mut, die andere, weil es ihr an Kraft gebricht. Es sind die prüden und die lauen Weiber, die auf halbem Wege stehen bleiben, unfähig, wie die schwachen Memmen in Dantes Vorhölle, zum Laster wie zur Tugend.

Solche „Halbhexen", als die sie schließlich erkannt und bezeichnet werden und die vergeblich ihresgleichen, den Ganzen, nachstreben, die nur trippeln, wo die andern zu des Bösen Haus eilen, gibt es schon, solange der Hexenwahn besteht, schon „dreihundert Jahr".

Auch Goethes Inferno hat gewissermaßen seine Kreise und Höllenstrafen, die sich nach der Art und dem Temperament der Sünder abstufen. Es ist ein durchaus sittliches Gericht und keine literarische Satire, die erst später einsetzt und die auch zu den Hexen nicht passen würde, wenn der Dichter — entsprechend der späteren Himmelfahrt — die vollendeteren Teufelsbuhlen von den unvollkommenen scheidet und jene dem satanischen Feuer nahebringt, während er diese im Feuchten, am Felsensee, und im Trockenen, in der Felsenspalte, festhält — die einen als unfruchtbare Wäscherinnen, die andern als unvermögende Gefängniswärterinnen ihrer widerwillig bewahrten Keuschheit. Ein höchst humorvoller, wenn auch vielleicht allzu versteckter Einfall des Dichters!

Die vereinigten Scharen der Hexen und der Hexenmeister bezeichnen nun auch ihr eigenes Wesen als feurigen Zauberchor, der sausend in der dunkeln Nacht viel tausend Funken sprüht, während er die Zurückgebliebenen vergeblich an die erprobten Hexenmittel, an den Besen, den Stock, die Gabel, den Bock erinnert, ein Inventar, das von dem weiblichen Schwarm aus eigener Erfahrung um drei weitere Schätze: die Salbe, das Lumpensegel, die Backmulde vermehrt wird. Trotz dieser sachkundigen Mahnung können sich die Schwachen nicht erheben, sie bleiben — eine köstliche Parodie im Munde der Bösen! — auf ewig „verlorene" Leute. Die wahre „Hexenheit" aber — eine ulkige Nachbildung des Modewortes „Deutschheit" u. a. — flattert weiter, um den Gipfel, dicht am Boden hin und läßt sich dann, immer das eigene Tun beschreibend, auf der Heide nieder.

In ungeheurem Schwarm drängt nun das wilde Heer empor,

zum Sitz des Bösen. Mephisto, der in dieses wandernde Hexenelement eingeklemmt ist und dessen onomatopoetische Schilderung übernimmt, wird von Faustens Seite gerissen und erreicht ihn erst wieder, nachdem er sein Hausrecht gebraucht und den Pöbel hinweggeschoben hat. Nun zieht er Faust aus dem Gedränge hinter ein Gebüsch, und sie betreten einen freien Platz, der weithin von Feuern erleuchtet ist. Eine Ruhepause auf ihrer stürmischen Bergfahrt tritt hier ein. Faust zwar möchte der Menge folgen, die zu dem Glutaltar des Satans emporwallt. Sein Erkenntnisdrang ist wieder, in dämonischer Weise, erwacht. Ihn verlangt nach der Lösung so manchen Rätsels. Der ursprüngliche Plan der Szene, wonach der Böse die Geheimnisse seiner Herrlichkeit, die Spur des ewigen Lebens und der tiefsten Natur, enthüllen sollte, verrät sich hier in leiser Andeutung. Aber Mephisto selbst ist es, der Fausts Wünsche ablenkt. Seinem Wissensdurst, so meint er, werden immer neue Rätsel begegnen. Darum heftet er sich wieder an seinen Lebenstrieb und verweist ihn auf die kleinen, gemütlichen Kreise, die sich hier, innerhalb der großen Hexenwelt, für ihn eröffnen.

Mephisto ist, wie in der Hexenküche, in der behaglichsten Stimmung, wenn er nun Faust in die Freuden und Genüsse dieses Jahrmarktes einweiht. Der Hexensabbat ist sein Galatag, an dem er seine Insignien zeigt, den Pferdefuß, den er sonst, beim Inkognito, verhüllt. Alsbald kriecht eine Schnecke heran, die den Herrn des Ungeziefers gewittert hat, und führt die beiden zunächst in einen Zirkel, der ihrer Langsamkeit entspricht, zum Klub der rückschrittlichen alten Herren. Sie alle, General, Minister, Parvenü und Autor, loben die vergangene Zeit und verurteilen die neue. Hier setzt die Satire des Dichters ein, der — vielleicht im Anschluß an eine Stelle in Bodinus' „Dämonomania" — die Reaktionäre verhöhnt, die sich den Errungenschaften des Revolutionszeitalters entgegenstemmten. Mephisto selbst erscheint plötzlich sehr alt und nimmt hier, wie im zweiten Teil der Tragödie noch des öftern, zum erstenmal

die Färbung seiner Umwelt an. Ganz im Ton der Alten verspottet er das junge Volk, indem er es — angeblich auf seinem letzten Wege — vor das Jüngste Gericht zitiert. Sein köstliches Wort, aus Goethes lebensfreudiger Seele gesprochen, trifft alle Mißvergnügten:

> Und weil mein Fäßchen trübe läuft,
> So ist die Welt auch auf der Neige.

Anders verhält sich dieser Geist des Widerspruchs, wie Faust ihn vorher nannte, der Trödelhexe gegenüber, die nun auf dieser Messe erscheint. Es ist wohl, nach der Skizze Goethes zu schließen, das alte Weib aus der Hexenküche, die hier Waren feilhält, wie sie ein dem Dichter bekannter und auch sonst zur Walpurgisnacht von ihm benützter Stich von Michael Herr aufweist. Aber für Mephisto gehören Dolch und Schwert, Kelch und Schmuck, die sie anbietet, um die Menschen zu verderben — Blut, Trank und Verführung ist auch das Thema des Racheschores am Hochgerichte, den der Dichter unterdrückte —, zu den überlebten Dingen: er fordert Neuigkeiten.

Während alles weiter, nach oben, drängt und in tollem Strudel durcheinanderwogt, tritt eine neue Erscheinung auf den Plan. Es ist die in allen Quellen zur Walpurgisnacht erwähnte Lilith, nach der rabbinischen Sage Adams erste Frau, eine Buhlteufelin, deren Kraft in ihren schönen Haaren liegt, womit sie junge Männer fängt. Das dämonische Wesen, die „Nächtliche", wie ihr Name nach Jesaia 34, 14 bedeutet, gibt den Auftakt zur folgenden Episode, der unter allen anderen weitaus die größte, ja, in der jetzigen Fassung der Szene, die einzige Bedeutung für die Gesamthandlung zukommt: dem Hexentanz. Schon zuvor hat Mephisto von ferne auf junge, nackte und alte, klug verhüllte Hexen hingewiesen. Nun findet er ein Paar am Feuer sitzend, ruhend von wütendem Tanz und zu neuem bereit. Auf seine Aufforderung hin umschlingt Faust die junge, während er selbst mit der alten den Reigen beginnt. Welch säuische Reden fallen nun hier aus dem Munde aller

Tanzenden! Auch des Faust! Der sinnliche Rausch der Orgie hat auch ihn ergriffen. Es ist der tiefste Punkt auf dem Taumelwege, den ihn der Teufel geführt hat.

Der Dichter hat das Gewicht dieses Auftritts, des einzigen, der an das erinnert, was die ganze Walpurgisnachtszene hätte bezwecken und leisten sollen, selbst wieder aufgehoben, indem er eine höchst lächerliche Satire damit verbindet, die Verhöhnung des Proktophantasmisten, des Steißgespensterseher, mit dem er einen alten Widersacher auf den Blocksberg zitiert: Friedrich Nicolai. Schon durch seine Wertherparodie für diese Hinrichtung, die er selbst auch damals fürchtete, reif, ward er bereits in den „Xenien" verurteilt, bis im Jahre 1797 ein „Spuk" in Humboldts Schlosse zu Tegel den Anlaß bot, ihn dem allgemeinen Gelächter preiszugeben. Zwei Jahre darauf veröffentlichte er in der „Berliner Monatsschrift" einen Vortrag, worin er im Anschluß an jenes Ereignis erzählte, daß er einst durch Ansetzen von Blutegeln an seinen Steiß von Phantasmen, die ihn geplagt hatten, geheilt worden sei. Welches Fressen für die Klassiker und Romantiker, die er sich beide zu Feinden gemacht hatte: der nüchterne Aufklärer von Geistererscheinungen verfolgt und auf diese prosaische Art davon befreit! Tieck insbesondere bemächtigte sich der Beute und berief den Gespensterseher vor das Jüngste Gericht, wo er in dem verfänglichen Zustand sich befindet, „um sich die ungehörige Poesie absaugen zu lassen", und auf zweitausend Jahre verurteilt wird, von den Teufeln Spaß anzuhören. Zweifellos verwertete Goethe nebst dem eigenen Bericht Nicolais die satirischen Ausfälle der Romantiker.

Am meisten ernüchtert es uns, daß Faust selbst den Rationalisten verhöhnt, indem er sein Wesen der mit ihm tanzenden Schönen erklärt. An sich ist die Situation und Persiflage von starker Komik. Der Aufklärer unter den Geistern, deren Existenzrecht er bestreitet und die sogar zu tanzen wagen, obwohl er das Gegenteil bewiesen hat! Vortrefflich bezeichnet das wiederholte

Wortspiel mit dem „Geist“ und den „Geistern“ den nüchternen Tor, den Gegensatz, in dem seine Trockenheit zur Poesie steht. „Was andre tanzen, muß er schätzen“ — das ist die klassische Formel für den Rationalismus. In jedem einzelnen Zuge ist das Haupt dieser öden Richtung getroffen: seine Vielgeschäftigkeit, seine Schwatzsucht, seine Arroganz und sein Terrorismus. Als Müller, der umständlich von seinen Geschäften spricht, hatte ihn schon Ludwig Tiecks „Zerbino“ vorgenommen, als Reisender ward er in den „Xenien“ bereits wegen seines zwölfbändigen Reisewerkes gegeißelt, wie er später in dieser Eigenschaft wiederkehren wird.

Das sonderbare Spiel bricht plötzlich ab. Faust tritt aus dem Tanze. Ihn ekelt. Mitten im Reigen war der Schönen ein rotes Mäuschen aus dem Munde gesprungen. Das Vorkommnis — der Dichter hatte sich die Einzelheit aus einer seiner Quellen notiert — präludiert einer noch weit unheimlicheren Erscheinung, die Faust mehr und mehr verdüstert. Er sieht in der Ferne ein blasses, schönes Mädchen, das sich langsam fortbewegt, wie mit geschlossenen Füßen. Ihm dünkt, es gleiche dem guten Gretchen. Mephisto sucht ihm die Vision auszureden, da sie nur ein lebloses Zauberbild sei, ein Idol, das wie die Medusa nur versteinernd wirken könne. Aber Faust kann seinen Blick nicht von dem Phantome wenden und versinkt immer tiefer in das schauerlich-wonnige Bild. Er erkennt deutlicher die süße Gestalt, aber die Augen, die ihn anstarren, sind die Augen einer Toten, die keine liebende Hand geschlossen hat, und ihr Hals schmückt ein Schnürchen, nicht breiter als ein Messerrücken. Die Ahnung von Gretchens Schicksal ist mit dumpfer Schwere in seine Seele gefallen.

Weit wirksamer hätte das grausig-schöne Motiv an der Stelle gestanden, die ihm ursprünglich bestimmt war, auf dem Rückweg vom Brocken, als Faust und Mephisto, über das um das Hochgericht drängende Volk hinwegschauend, auf glühendem Boden das „nackte Idol“ erblicken, dessen Kopf abfällt

und dessen Blut das Feuer löscht, so daß tiefe Finsternis alle einhüllt, in der schwatzende Teufelskinder dem Zuhörer das Los Gretchens verraten. Damit wäre die Brücke zur letzten Phase der Dichtung geschlagen worden.

Nun aber beharrt Faust bei den leeren Zerstreuungen der Walpurgisnacht, Mephisto deutet seine Angst als Täuschung und Wahn, indem er das Bild der enthaupteten Medusa festhält, und zieht ihn nach dem Hügel, wo ein Dilettantentheater soeben wieder seine Pforten öffnet. Es darf in diesem „Prater" unter den übrigen Lustbarkeiten nicht fehlen. Servibilis, der dienstfertige Kriecher, macht den Führer, wie er auch den Vorhang zu dem Stücke aufzieht, dem letzten von sieben, die der unersättliche Dilettantismus erzeugt hat und hier zum besten gibt. Der katzenbuckelnde Schmarotzer ist selbst Dilettant. Vielleicht ist es der Kunstschwätzer Boettiger, das Weimarer Klatschmaul, den Goethe hier unter die Blocksberggenossen versetzt hat. Der unleidliche „Ubique" hätte dieses Gericht nicht minder verdient, als der Berliner, der „eben überall ist". Solche literarische Zeitgenossen gehören auf den Brocken. Der Teufel sagt es ja selbst.

Walpurgisnachtstraum

Das Stück, das auf dem Hügel aufgeführt wird, hätte in der Tat ein Dilettant schreiben können: zu solchen spielerischen Reimereien bedurfte es nicht der Kunst Goethes. Auch sind die Verse in der Form zum Teil so mangelhaft und inhaltlich so wenig infernalisch, daß sie uns in des Dichters gewaltigster Schöpfung und in deren satanischster Partie immer wieder befremden. Wenn Faust, was wir doch annehmen müssen, unter den Zuschauern sitzt, so darf er später, gerade im Hinblick auf diese Darbietung, mit Recht dem Mephisto vorwerfen, er habe ihn in „abgeschmackte Zerstreuungen eingewiegt". Was gehen den Jünger des Erdgeistes, der zum Helden einer furchtbaren Tragödie geworden ist, diese Nichtigkeiten an, diese meist recht

harmlose Abfertigung inferiorer Geister, worin sich der Dichter in einer bestimmten, kriegerischen Epoche seines Lebens gefiel? Im Grunde so wenig als der Proktophantasmist, dessen Charakterisierung ihm der Dichter zuvor in den Mund gelegt hatte. Sicherlich hätten diese Figuren kräftiger und überzeugender gewirkt, wenn sie, wie ursprünglich geplant, anstatt im Rahmen eines Märchenspieles, schon beim Aufstieg auf den Brocken (gleich den Reaktionären) für sich allein aufgetreten oder bei der Audienz des Satans erschienen wären. Nun verflüchtigt sich im Elfenreigen, der diesen Chor durchschlingt, die leichte Mitgift des Humors, womit der Dichter seine Reime würzte, ganz und gar.

Den Titel „Walpurgisnachtstraum" entlieh Goethe von Shakespeare, dessen Schauspiel „A Midsummer-Night's Dream" in seiner Nebenhandlung den Streit und die Versöhnung Oberons und Titanias enthält und damit auch die Idee für die „goldene Hochzeit" des Elfenkönigspaares hergab. Wranitzkys Operette „Oberon", die Goethe im Jahre 1796 in Weimar aufführen ließ, mag ihm die Anregung gebracht haben, eine umfangreiche Zahl von Spottversen als Nachspiel zu den Xenien künstlerisch unter jenem Gesichtspunkte zu vereinigen. Ein „Intermezzo" nennt er das Stück und verleiht ihm damit den Titel, den die komischen Zwischenspiele des achtzehnten Jahrhunderts trugen. Ursprünglich sollte es wirklich nur ein Einschiebsel bedeuten, wie die Skizze: „Nach dem Intermezz Einsamkeit" usw. verrät, eine bloße Episode, der die große Huldigung vor dem Satan folgte. In seinem romantischen Charakter erinnert es an die Märchenkomödien Tiecks, eine Gattung, die dem Dichter gerade recht erschien, von den dilettantischen Geistern des Blocksbergs erprobt zu werden. Wie jene Zauberstücke gibt es ein Schauspiel im Schauspiel zum besten und vermengt mit den handelnden Personen die Regisseure, das Publikum und das sprechende Orchester, das auch wieder dazu dient, das Ganze zusammenzuhalten und durch seine refrainartigen Strophen rhythmisch

zu gliedern. Es herrscht in dieser Groteske eine geniale Laune, welche die agierenden Geister bald als Teufel und Hexen, bald als Schauspieler erscheinen läßt, und die Aufschrift, die jede Person trägt, bezeichnet sie nicht immer wie im Drama als das redende Subjekt, sondern wie in den Xenien als das besprochene Objekt, so daß der Dichter selbst mit souveräner Willkür in das Potpourri eingreift und seine Gestalten dem Publikum vorstellt.

Der Theatermeister versetzt uns sofort in die Weimarer Atmosphäre, indem er seine Gehilfen als Söhne Miedings, den Goethe in einem poetischen Nachruf als „Direktor der Natur" bezeichnete, anredet und ihnen bei der einfachen Brockendekoration, die das beginnende Spiel erfordert, Ruhe verheißt. Dann verkündet der Herold — in einer besonders dilettantischen Strophe — das Thema des Stückes: die goldene Hochzeit des Elfenkönigspaares und dessen Wiedervereinigung. Oberon selbst bestätigt das glückliche Ereignis und ruft die Geister zur Huldigung auf. Alsbald erscheinen der plumpe Puck und der leichte Ariel, Shakespeares dienstbare Genien aus „Sommernachtstraum" und „Sturm", die die anderen herbeilocken. Das Jubelpaar bekräftigt den durch die Trennung nun doppelt befestigten Bund. Die Gäste ziehen auf. An ihrer Spitze marschiert ein Insekten- und Fröschechor, der sich als das Orchester vorstellt. Ihm folgt ein „Solo", die Seifenblase, die sich, in der dritten Person sprechend, als Dudelsack einführt, dem sie in ihrer luftgeschwellten Gestalt auch gleicht. Ein „Geist, der sich erst bildet", ist nur die Überschrift für ein Xenion, das auf einen werdenden Dichterling hinweist, der fliegen möchte und nur krabbeln kann. Ähnlich reedt das folgende „Pärchen" zu sich selber und stellt sich als ein Brüder- oder Ehegespons ein, das in seiner Verbindung von hochtrabender Poesie und geschäftiger Prosa ebenso grotesk wirkt wie jenes naturwidrige Wichtchen.

Deutlicher erkennbar sind die Figuren und Typen, die jetzt auftreten. Der neugierige Reisende, der, wie überall, so auch auf

dem Brocken zu schnüffeln hat, ist natürlich Nicolai, der es nicht zusammenreimen kann, den schönen Oberon unter den häßlichen Gespenstern zu finden. Besser gelingt dies dem „Orthodoxen", dem frommen Grafen Fritz Stolberg, der in dem Märchengott ebenso einen verkappten Teufel erblickt, wie in Schillers Göttern Griechenlands, gegen die er einst geeifert hatte. Durch Goethes italienischen Reiseplan (1797) hervorgerufen ist der „Nordische Künstler", der auf dem Brocken nur Skizzen sammeln kann, während allein der Süden vollendete Kunstwerke ausreifen läßt. (Der Gegensatz zwischen Nord und Süd sollte nach den Entwürfen und Paralipomenen in der „Walpurgisnacht" eine größere Rolle spielen.) Ihm tritt ein Feind der Antike entgegen, der prüde „Purist", der das Nackte und Natürliche nicht vertragen kann und selbst die Hexen geschminkt und gepudert sehen möchte. Sein Wehgeschrei veranlaßt die junge Hexe, ihre Reize gegenüber der alten geltend zu machen, wofür ihr wiederum die erbitterte Vettel mit Verwünschungen dankt.

Hier greift der Kapellmeister mit dem Refrain ein. Das gesamte Orchester ist durch die nackte Schöne außer Rand und Band geraten, und er muß es wieder in Takt bringen. Eine „Windfahne", vielleicht der bald schmeichlerische, bald ungehobelte Reichardt, spaltet sich ihrer Natur gemäß in zwei verschiedene Personen und lobt in der einen Strophe das Publikum, um es in der andern zu verdammen.

Nun melden sich die Xenien selbst, die als intellektuelle Urheber und leitende Geister über dem ganzen Satyrspiel schweben, zum Wort. Sie haben sich objektiviert und die Gestalt stechender Insekten angenommen, worin sie dem Teufel Oberon ihre zweifelhafte „Verehrung" darbringen. Diese Frechheit erbost den von ihnen einst verletzten Dänen August von Hennings, der nicht nur selbst mit vollem Namen hier auftritt, sondern auch mit seiner Gedichtsammlung „der Musaget" und seiner Zeitschrift „Genius der Zeit", die später umgetauft wurde — daher „cidevant" —, verhöhnt wird. Der neugierige Reisende ist wieder

da. Er hat auch wieder etwas ausgeschnüffelt, einen steifen Mann, der selbst, wie er, schnobert und wie ihm, dem Aufklärer, dünkt, nach Jesuiten, seinen Feinden, spürt. Es ist Lavater, der Menschenfischer und Proselytenmacher, der mit seinen stolzen Kranichschritten jetzt einherkommt und sich unter die Teufel mischt, um auch hier für seine frommen Zwecke Anhänger zu werben — ein Gebaren, das ihm das „Weltkind", d. h. Goethe selbst, der sich in seinem „Diner zu Koblenz" den beiden Propheten gegenüber so bezeichnete, ironisch bestätigt.

Ein neuer Chor von Gästen erscheint, von einem der Ihrigen angekündigt, unter eintönigem Geräusch, das sich sehr kriegerisch anläßt, aber in der Nähe als sehr harmlos und langweilig entpuppt: ungeschickte Tänzer, wie der Tanzmeister sie schildert, haßerfüllte Rivalen, die nur die gleiche Musik des Dudelsacks, wie der ihnen aufspielende Fiedler erklärt, zu einigen vermag. Diese zankenden Springer — ein sehr glückliches Bild! — sind die Philosophen. Der Streit der Schulen geht auf dem Blocksberg um die Frage der Existenz des Teufels. Der Dogmatiker schließt von dessen Dasein, an das er glaubt, auf seine Realität, der Idealist erklärt ihn als Ausgeburt seines Ich mit sich identisch, die närrischen Geister machen auch ihn — eine treffliche Parodie der Fichteschen Observanz! — zum Narren; der Realist kommt angesichts der hier sichtbaren Gespenster ins Wanken, wogegen sie den Supernaturalisten in seinem Geisterglauben bestärken; der Skeptiker erklärt sie schließlich als Irrlichter und findet nur einen Reim auf den Teufel — es ist der, den er immer und überall anbringt — den Zweifel.

Die geifernden Philosophen haben das Dilettantenorchester ebenso aus dem Takte gebracht, wie zuvor die Reize der Hexe, und der Kapellmeister muß sie abermals zur Ordnung rufen. So wird ein Abschnitt für die letzte Gruppe geschaffen, die sich jetzt präsentiert: die Politiker. Auch sie sind durch fünferlei Typen vertreten. Sie erscheinen zumeist in Masse. Zuerst „die Gewandten", die sich sorg- und gewissenlos in jede Lage zu

finden wissen und unter Umständen sogar auf den Köpfen gehen. Dann „die Unbehilflichen", die — im Gegensatz zu jenen — wie die französischen Emigranten ihr Brot und ihren Glanz verloren haben und nun ohne Hilfe und Mittel ihr Leben fristen. Hierauf wieder ein grundverschiedenes Paar: die „Irrlichter", die aus niederem Stand durch die Revolution in die höchste Schicht der Gesellschaft emporgeschnellt sind, und — diese in der Einzahl — die „Sternschnuppe", die den umgekehrten Weg beschrieben hat und nun im Grase liegt. Zum Schluß „die Massiven", die rohen Demokraten, die von ihren Ellenbogen und Füßen Gebrauch machen und alles zur Seite drängen oder zerstampfen.

Diese plumpen Geister erregen selbst den Unwillen des derben Puck, der sie verjagen möchte; aber der anmutige Ariel, der sie alle herbeigelockt hatte, führt sie, die von Natur oder Geist Beflügelten, zum Elfenheim, zum Rosenhügel, auf dem — schon nach Wielands Dichtung — das Schloß des Oberon steht. Ein duftiges Pianissimo des Orchesters, dem Fortissimo des Eingangs entsprechend, begleitet den in der ersten Morgenhelle und im Frühwind abziehenden Geisterchor und beschließt — allzu poetisch — das groteske Schauspiel.

So läßt der Dichter die Brockenszene, die ehedem als Pandämonium aller Lüste gedacht war, in einem Reigen der — zumeist wenig geratenen — Kinder seiner satirischen Laune ausklingen. Die satanische „Walpurgisnacht" war ihm in der Zeit, wo er seinem „barbarischen" Werke am meisten entfremdet war, zum „Walpurgissack" geworden, in den er allen überflüssigen Kram stopfte, zur Müllgrube — wie im Zorn gekränkter Liebe ein sonst begeisterter Verehrer Goethescher Muse grollte —, in die er seinen literarischen Abfall barg. „Ich sollte meinen", so schrieb der Dichter am 20. Dezember 1797 von ‚Oberons goldener Hochzeit' an Schiller, „im Faust müßte sie am besten ihren Platz finden." Die Nachwelt aber empfindet anders. Sie fühlt hier mehr wie Faust selber, der zu

den Mysterien des Bösen wallfahren wollte und den der widerspruchsvolle Teufel zu den harmlosesten Liebhaberkünsten führt:

> Zum Brocken wandeln wir in der Walpurgisnacht,
> Um uns beliebig nun hieselbst zu isolieren.

Trüber Tag. Feld

Wenn der Strom der Faustdichtung in der Walpurgisnachtszene nur spärlich weiter rieselt und sich schließlich im Sande kleinlicher Satire verliert, so flutet er in dem nächsten Auftritt um so mächtiger auf. Hier, in der Begegnung mit Mephisto, schlägt die Leidenschaft Fausts, sein Schmerz und die Reue um das verlassene, verlorene Gretchen die stärksten Wellen. Umfing uns auf dem Brocken die Kühle einer Kunst, die alles, Natur und Geisteswelt, der gegenständlichen Betrachtungsweise unterwarf, so weht uns nun wieder der heiße Atem subjektiver Empfindung an. Wir fühlen, daß wir mitten in die Zeit zurückgeworfen sind, in der den Dichter das tragische Erlebnis seines Dramas noch aufwühlte und zu unvermitteltem, ungekünsteltem Ausdruck zwang.

Die Szene ist in Prosa entworfen, und von ihr vor allen andern empfangen wir den Eindruck, daß sie „ohne Konzept hingeschrieben" wurde. In dieser Form, die der „Urfaust" überliefert, verblieb sie auch der „Tragödie", trotzdem ihre Natürlichkeit und Stärke dem Dichter, wie er auf der Höhe seiner klassizistischen Anschauung an Schiller schrieb, im Verhältnis gegen das andere ganz unerträglich schien; es gelang ihm nicht, den furchtbaren Ausbruch seines Helden, vor dessen Wut — nach dem Zeugnis der erschütterten Weimarer Hörer des Urfaust — dem Teufel selber graust e, in gleichwertige Rhythmen umzuschmelzen.

Hier tobt, so fühlt man heraus, der frische, noch ungeklärte Gram um den Verlust Friederikens, aus jeder Zeile vernehmen wir die Selbstanklage des untreuen Dichters, seinen bitteren und

verzweifelten Schrei: Schuldig! Wir hören in den maßlosen Schimpfreden, in den verdammenden Flüchen des Faust noch die Sprache Gottfrieds von Berlichingen, des ersten Götz; wortgetreu wiederholt sich in Fausts Wendungen gegen den Teufel und dessen Erwiderungen das Duell, worin der Ritter und die Anführer der Bauern nach der Untat von Miltenberg aufeinanderschlagen. Es ist die elementare Prosa der Jahre 1771 und 1772, die hier gärt und braust, nicht etwa der zahme, flüssige Konversationston des „Clavigo", dessen Bösewicht Carlos in einigen Worten nur wie ein sanfter Schatten an Mephisto erinnert. In diesem ihrem hohen Alter ist die Szene ungemein wichtig für die Entstehungsgeschichte des „Faust" und die Erkenntnis seines ursprünglichen Planes, indem sie nicht nur Fingerzeige über die Herkunft des Mephistopheles und dessen erste Verbindung mit Faust gibt, sondern auch verrät, daß Valentins Eingreifen und Ermordung von Anfang an als Glied der Handlung vorgesehen war.

Wie so oft, setzt der Dichter auch hier die inneren Vorgänge in Einklang mit der Natur. Wenn er auch nicht geradezu den Sturm zu den entfesselten Leidenschaften wüten läßt, so senkt sich doch ein wolkenschwerer, trüber Himmel über das einsame Feld, worauf sich die beiden Gestalten so drohend gegenüberstehen. Eine Lücke, die der ursprüngliche Entwurf ausgefüllt hätte, klafft hier, es bleibt im Dunkel, auf welche Weise Faust das Schicksal Gretchens erfahren hat. Genug, er weiß, daß sie lange umhergeirrt, dann gefangen (wie die spätere, im Jahre 1803 dem Sekretär Riemer in die Feder diktierte Fassung alsbald hinzufügt) und als Verbrecherin eingekerkert worden ist, während Mephistopheles seinen Gefährten in „abgeschmackte Freuden" (später „Zerstreuungen") einwiegte. Der Teufel hat ihm die entsetzliche Not des holden, unseligen Geschöpfes verheimlicht und antwortet nun auf die von grenzenlosem Mitleid und Schmerz erfüllte Anklage des Verzweifelten mit satanischer Kälte, mit höhnischer Gelassenheit. „Sie ist die erste nicht."

Das gräßliche Wort entflammt Fausts höchste Wut. Er fühlt, wie nie zuvor, den ganzen Abstand zwischen sich, dem erbarmungsvollen Menschen, und dem abscheulichen Untier, das ihn angrinst und anfletscht. Zum Hunde, als der er ihm zuerst schmeichlerisch nahte, möchte er ihn von dem unendlichen Geiste, der ihn einst gesandt hatte, wieder verwandelt sehen, damit er den Verworfenen mit Füßen treten könne. Es ist ein schöner Ausbruch seiner tiefen Menschlichkeit, der angesichts des Teufels ein besonders starkes Gewicht und eine religiöse Färbung gewinnt, wenn er den unfaßlichen Jammer empfindet, daß nicht das erste Opfer der Verführung genug tun konnte für die Schuld der übrigen, „vor den Augen des Ewigen" (später: „des ewig Verzeihenden") — ein in altchristliche Vorstellung getauchter Gedanke, der dem Erbarmen mit der leidenden Menschheit entspringt.

Mephisto sieht in diesem ohnmächtigen Stöhnen nur das Gebaren eines Narren. Er verspottet Fausts Verzweiflung als lächerlichen Widerspruch, als die Kopflosigkeit des kleinen Menschen, der sich an Übermenschliches gewagt hat. „Großhans!" tönt es im Urfaust an dieser später merklich geglätteten Stelle, „nun bist du wieder am Ende deines Witzes, an dem Fleckgen wo euch Herrn das Köpfgen überschnappt." Der Ausruf erinnert an einen ähnlichen Vorwurf am Schluß von „Wald und Höhle"; aber was damals ermutigend klang, ist jetzt der schneidendste Hohn und gemahnt an die „seltzamen spöttischen Schertzreden", womit der böse Geist im Volksbuch dem Zauberer kurz vor dessen Ende zusetzt, „der einen großen Übermuth gebrauchet", „sich einen Teuffels Freund genennet", „Hans in allen Gassen seyn wolte" und nun verzagt.

Die Gemeinschaft Fausts mit den Geistern wird nun von beiden Seiten zum Gegenstand des Streites erhoben. Mephistopheles zeiht den Teufelsbündler der erbärmlichsten Schwäche, den Himmelstürmer der Angst. „Drangen wir uns dir auf, oder du dich uns?" Wie zumeist, hat er recht und unrecht, sagt er

Wahrheit und Lüge zugleich. Wohl hat Faust den Bund mit den Überirdischen gesucht; aber nicht den schadenfrohen Schandgesellen. Darum darf er auch klagend den großen, herrlichen Geist anrufen und auf sein „Herz" und seine „Seele" verweisen. Mit diesem Dämon, den er verflucht, hat er nichts gemein. Alle seine Not drängt ihn nun zu dem gebieterischen Rufe: „Rette sie!" Aber Mephistos Macht ist beschränkt und gehemmt: Gretchen steht unter der Gewalt eines höheren Herrn, dem allein das Gericht und die Rache verliehen ist. Auch wälzt er gleichgültig die Schuld dem Verführer zu und höhnt den „wild umher blickenden" wieder ob seiner irdischen Ohnmacht, seiner kraftlosen Herrschergebärde. Flehentlicher erschallt Fausts Befehl, ihn zu Gretchens Befreiung an Ort und Stelle zu bringen. Aber nochmals zögert der Teufel und weist auf die Gefahr hin, der sich der mit Blutschuld beladene Mörder aussetze, bis er dem Rasenden zugesteht, des Wächters Sinne zu betäuben, damit Faust die Gefangene befreien könne, und beide auf den Zauberpferden, die er bereithalten will, dann zu entführen. So stürmt Faust mit ihm hinweg.

Nacht. Offen Feld

Wäre die Walpurgisnachtszene nach dem alten Plane ausgeführt worden, so hätte sie diesen nächtlichen Ritt des Faust und Mephistopheles noch in sich verschlungen; denn dort sollte der Teufel „einige Nacht Mahre zeumen", auf diesen schnellen Zauberrossen zunächst nach Süden, dann durch „falsche Richtung" nach Osten ziehen und zur „Hochgerichtserscheinung" gelangen, wo der Blutchor ertönt. Nun aber ist der Auftritt „Nacht. Offen Feld", der schon im Urfaust steht, erhalten geblieben. Faust und sein Begleiter brausen auf schwarzen Pferden am Blutstuhl vorüber, auf dem Gretchen am nächsten Tag hingerichtet werden soll. Böse Geister spuken, nach dem Glauben des Volkes, an diesem unheimlichen Ort, Hexen, wie sie

Macbeth um den Zauberkessel geschäftig sieht, ein „luftiges Gesindel", wie es in Bürgers „Lenore" das Rad umtanzt. Das gespenstige Momentbild ist besonders charakteristisch in Eugen Delacroix' Steindruck erfaßt, der Goethe höchlich befriedigte und — zumal in der geistvollen Verkörperung der Figur Mephistos — Eckermann zur Bewunderung hinriß. Wie eine schauerliche Ballade mutet uns die nächtliche Flucht und das kurze, in freien Rhythmen gehaltene Zwiegespräch der beiden Reiter an, und ihre Reise wie ihr Dialog erscheinen als Gegenstück zu der kleinen Szene „Landstrase", worin Mephisto mit Faust ins Leben zieht.

Welcher Kontrast! Dort ein glückverheißendes Idyll — das Kreuz am Wege, vor dem der Teufel geduckt vorüberschleicht, auf dem Hügel ein altes Schloß, in der Ferne ein Bauernhüttchen — alles weist noch auf ein romantisches Erlebnis hin, das die Zukunft in ihrem Schoße birgt, hier die schrecklichste Enthüllung einer Tragödie, das Ende der einst so mutig unternommenen Weltfahrt. Auch hier, wie ehemals vor dem Kreuz, verheimlicht der Teufel die Wahrheit und drückt sich eilig an der furchtbaren Vision vorüber, ohne dem forschenden Gefährten Rede zu stehen. Er kennt wohl den Sinn dieser Geistererscheinung, die Bedeutung dieser brauenden Hexenzunft; aber er hütet sich, etwas zu verraten, und überläßt den Faust seinen gespenstigen Eindrücken. Er, der Dämon, weiß, welch neuem Opfer dieses geheimnisvolle Gebärdenspiel, dieses Auf- und Abschweben, Sichneigen und Sichbeugen, dieses Streuen und Weihen, gilt: die düstere Schar bereitet ein Fest, sie schmückt und segnet den Richtblock für die arme Sünderin. Keine Bräuche der Kirche und keine Messe, wie in der satirisch gewürzten „Hexenküche", werden hier, mit diesen Zeremonien, mehr parodiert — dazu ist jetzt die Lage der Dinge zu ernst und unheimlich, und selbst der Teufel drängt zum Ziele: „Vorbei! Vorbei!"

Kerker

Gretchen im Kerker, „bösen Geistern übergeben und der richtenden gefühllosen Menschheit“ — schon die Ankündigung dieses Elends hat uns mit Entsetzen und Schaudern erfüllt. Nun aber erleben wir diesen Anblick, und er zerreißt unser Herz. Stufe um Stufe sahen wir ihre Not sich steigern, von dem ersten Bewußtsein der Sünde und Schande „am Brunnen“ zum stöhnenden Gebet im „Zwinger“, zur „Nacht“, worin der sterbende Valentin sie verflucht, zum „Dom“, wo ein Dämon sie unter die Verlorenen stößt. Die Kraft des Dichters schien mit jeder höheren Anforderung, die der stürmische Verlauf der Tragödie an ihn stellte, zu wachsen, seine Kunst mit jeder neuen Situation sich reicher zu entfalten, nun, am Schluß des Dramas, beim Zusammenbruch Gretchens, sammelt er nochmals alle Gewalten seiner dichterischen Intuition und Sprache zu einer Szene zugleich voll unerhörter Wucht und Innigkeit.

Die rhythmische Umschmelzung des Prosaentwurfes, die Goethe im Mai des Jahres 1798 vornahm, ist eine künstlerische Großtat ohnegleichen; aber „die unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes“ ward durch diese Stilisierung nicht nur „gedämpft“, wie der Dichter an Schiller schrieb, sondern auch abgeschwächt. Wohl ist die primitive Art, wie Faust eingeführt wird, getilgt, die Naivität der szenarischen Angaben in lebendige Rede aufgelöst, der sprunghafte Umschlag der Motive und Stimmungen durch wortreiche Übergänge gemildert, der Lakonismus der Ausrufe durch den Fluß schönster Verse umschrieben, wohl ist der Naturalismus des hervorbrechenden Wahnsinns so zart umschleiert, daß der ganze Vorgang symbolisch erhöht wird; aber die Naturwahrheit des seelischen Prozesses, die elementare Schlichtheit des Ausdrucks, die Kraft dramatischer Betonung schlägt uns fühlbarer aus der jugendlichen Skizze entgegen.

Um Mitternacht erscheint Faust mit Schlüsseln und Lampe vor dem eisernen Türchen des Kerkers. Die Empfindung des

Schauderns, der Menschheit bestes Teil, die der Teufelsbündler verlernte, ist in ihm zu furchtbarer Stärke erwacht. Seine Gefühle, die früher in dem unbestimmten Ausruf „Inneres Grauen der Menschheit“ gipfelten, finden nun das Gepräge, das sie völlig erschöpft. „Der Menschheit ganzer Jammer“ hat ihn, wie uns alle, ergriffen. Die Tragik des Erdenlebens wird ihm offenbar, in ihrer entsetzlichsten Gestalt: hinter diesen feuchten Mauern das engelhafte Wesen, dessen Verbrechen der Liebe und Güte entsprang! Er ermutigt sich und ergreift das Schloß, während inwendig das Lied der Irren, die ihr totes Kind zu wiegen wähnt, erklingt. Er schließt auf und tritt — im Selbstgespräche seine Eindrücke schildernd, die der Dichter des „Urfaust“ noch in einer Bühnenweisung beschrieb — zu Gretchen ein.

In tödlicher Angst verbirgt sie sich auf ihrem Lager, sie hält den Kommenden für den Henker. Welch bittere Ironie für Faust! Seinen beruhigenden Zuspruch überhörend, wälzt sie sich vor ihn hin und fleht ihn um Mitleid und Aufschub der Strafe an, indes er die Ketten faßt, um sie aufzuschließen. An ihre Jugend erinnert sie ihn, an ihre einstige Schönheit, die ihr Verderben gewesen. Hier schweifen ihre Gedanken zum entschwundenen Geliebten und zu den Tagen gemeinsamer Freuden zurück und gaukeln ihr flüchtig den Schmuck der Hochzeit, Kranz und Blumen, vor. Weit richtiger beläßt es der „Urfaust“ bei diesem kindlichen Wahne, während die „Tragödie“ hier schon das Schuldgefühl Gretchens aufrührt, die Blumen und Krone zerstreut und zerrissen sieht. Indem sie dem fernen Freund nachtrauert, ist er ihr doch so nah. Seine Bemühung, sie von den Ketten zu befreien (die die „Tragödie“ sehr schön nur aus Gretchens Rede hervorgehen läßt), deutet sie als Gewalttat, sie erkennt den Geliebten nicht wieder.

Faust wird sich jetzt erst ihres Wahnsinns bewußt und verzweifelt. Viel deutlicher tritt dieses Gewahrwerden und die dadurch hervorgerufene Angst, nicht helfen zu können, im „Ur-

faust" zutage. Springen aber hier Gretchens flackernde Gedanken sofort auf ihr Kind über, so bleiben sie nun vorerst noch beim Henker, der sie ganz in der Gewalt hat und darum ihr auch erst erlauben muß, das Kleine zu tränken. Hier haften ihre trüben, wirren Erinnerungen. Sie glaubt, das Kind noch die letzte Nacht geherzt zu haben, bis es ihr die bösen Leute weggenommen, die sie nun des Mordes anklagen und Schandlieder auf sie singen, während alles doch nur ein Märchen sei, das auf diese Art endige. So vermengt sie Gegenwart und Vergangenheit und vernimmt das Lied, das sie selbst zuvor gesungen hat, aus Anderer Munde.

Vergebens versucht Faust diesen Wahn zu brechen, indem er sich ihr zu Füßen wirft und als ihren Freund und Helfer zu erkennen gibt. Sein Niederknieen veranlaßt sie nur das gleiche zu tun, sie will mit ihm, dem Fremden, die Heiligen anrufen. Wundervoll hat der Dichter der „Tragödie" diesen Zug hier eingeflochten, um Gretchens fortschreitende Buße und Läuterung anzudeuten, ihren Schauder vor der Hölle, die sie unter sich sieden fühlt, und vor dem Bösen, den sie toben hört. Sie muß diese Schrecken schon auf Erden, im Kerker durchmachen, damit er zum Fegfeuer werde, aus dem sie gereinigt hervorgehen kann.

Im schmerzlichen Anblick ihrer Qualen ruft Faust ihren Namen. Da wird sie aufmerksam. Ihr Gehör ist schärfer als ihr Gesicht. Der Ton hat ihre Seele erreicht. Sie hat des Freundes Stimme erkannt. Sie springt auf. Die Ketten fallen von ihr ab. Sie fühlt sich frei, innerlich losgelöst von der Angst des Kerkers und der Last der Schuld, sie hat aus der Ferne, von der Schwelle her — wie sie wähnt — den Ruf der Liebe vernommen. Faust versichert sie seiner Gegenwart, und nun vergißt sie im Jubel des Wiederfindens ihre Umgebung, sieht sich mit ihm auf der Straße, wo er zuerst ihr begegnet, in Marthens Garten, den Orten ihres reinen Glückes. Faust drängt zur Eile; aber ganz in ihre süßen Gefühle verloren,

verübelt sie ihm seine Hast und nötigt ihn zum Bleiben. Seine ungeduldige Sorge nimmt sie für Kälte; er, den sie liebkost und umfaßt, nach dessen heißen Küssen sie sich sehnt, wie einst am Spinnrad, dünkt ihr in seinem stummen Schrecken verwandelt, so daß sie sich wieder von ihm abkehrt.

Kein stürmisches Bitten Fausts vermag sie von der Stelle zu bringen. Immer wieder vergewissert sie sich seiner Nähe, seines Besitzes. Nun, da sie ihn endlich erkannt, seine Absicht, sie zu retten, erfaßt hat, wird es ruhiger und lichter in ihr. Aber zugleich erwacht auch mit dieser Erleuchtung wieder das Gefühl und die Not ihrer Schuld. Wen kommt er da zu befreien? Eine zwiefache Mörderin. Ihre Mutter hat sie umgebracht, ihr und sein Kind hat sie ertränkt. Alles nimmt sie auf sich, vergrößert und verdoppelt es in ihrer grenzenlosen Liebe und Reue. Sie erfaßt seine Hand, um sich über die Wirklichkeit dessen, was geschehen ist und um sie vorgeht, ganz klar zu werden. Sie dünkt ihr feucht. Valentins Blut klebt daran. Auch ihr Heinrich ist schuldig.

Die grausige Erkenntnis verwirrt wieder ihre Gedanken, und sie sieht die Mordnacht vor Augen, den Geliebten mit dem Degen in der Hand. Fausts flehentlichen Ruf „du bringst mich um" nimmt sie wörtlich auf und beschwört ihn, am Leben zu bleiben, damit er für die Gräber sorge, die sie ihm der Reihe nach beschreibt, zuletzt das ihrige; denn sie ist zum Tode entschlossen und hat allem Irdischen entsagt, auch ihm, von dem sie sich trotz ihrer zärtlichen Liebe schon innerlich getrennt fühlt. Eine höhere Macht hält sie zurück. Sie kann und darf ihm nicht in die Freiheit folgen, nicht in die Welt, vor der ihr schaudert. Nur eine Flucht noch gibt es für sie, die hoffnungslose: in den Tod. „Von hier ins ewige Ruhebett. Und weiter keinen Schritt."

Der Gedanke, nochmals ins Leben, unter die Menschen zurückkehren zu müssen, wühlt ihre fürchterlichsten Erinnerungen auf. Sie sieht sich wieder auf fremden Straßen umherirren, von

Häschern verfolgt. „Es ist so elend betteln müssen." Wem bricht hier nicht das Herz? Gretchen, die Stolze, hat gebettelt! Nun erfahren wir Schritt für Schritt ihre letzten Schicksale, erkennen nach und nach die Bedeutung von Fausts dunkeln Worten: „Erbärmlich auf der Erde lange verirrt!" Wie Blitze aus finsterem Himmel zuckt es grell in der Nacht ihres Wahnsinns auf und leuchtet es fahl über ihre jüngsten Erlebnisse hin.

Unvergleichlich groß ist die Kunst des Dichters, wie er die arme Irre in ihren hervorgestoßenen Rhythmen den Schleier, der noch über der letzten Vergangenheit lag, hinwegziehen und sie in visionären Bildern die grausige Tat beichten läßt, die sie mit umnachteten Sinnen begangen hat. In ihrer Furcht vor der Flucht erblickt sie wieder den Weg am Bache, der über den Steg in den Wald hineinführt, die Planke am Teich — jede Einzelheit des Ortes, an dem das Gräßliche vor sich ging, erzählt bis ins kleinste, wie es geschah. Mit der Erinnerung an den Mord des Kindes verbindet sie die Eindrücke, die sie von der Todesstunde ihrer Mutter bewahrt, und sieht die Sterbende auf dem gleichen Unglückspfade, den sie gegangen ist und im Geiste nun wieder geht, am Berge sitzen, auf einem Stein, mit schwerem, schlaftrunkenem Kopfe — ein Gespenst, das sie nicht von ihren glücklichen Stunden zu trennen vermag: „Sie schlief, damit wir uns freuten." So durchläuft sie nochmals mit halbwachem Bewußtsein den ganzen Weg ihrer Schuld und Qual.

Faust versucht sie hinwegzutragen; aber sie wehrt und sträubt sich. Er zeigt in höchster Angst auf den grauenden Tag. Das Wort rüttelt sie auf. Auch in ihr beginnt es zu tagen. „Der letzte Tag dringt herein; Mein Hochzeitstag sollt' es sein!" Nochmals mischt sich die Erinnerung an ihr Glück, an die Schuld der Brautnacht trübend in die Erkenntnis der Gegenwart, dann aber dringt mit dem Licht des Morgens die Ahnung der schrecklichen Wirklichkeit in ihre Seele. Sie schließt mit dem Leben ab. Indem sie den Freund mit einem Wiedersehen im Jenseits

tröstet, bereitet sie sich auf das Gericht vor, das sie schon ganz nahe vor sich erblickt. Sie sieht die Menge auf den Gassen, hört die Armesünderglocke läuten — im „Urfaust" ertönt sie wirklich —, das Stäbchen brechen, fühlt das Fallen des Beiles und lauscht der Grabesstille, die allem folgt.

So steigert sich Gretchens Angst vor dem Entsetzlichen, das ihr unmittelbar bevorsteht, bis zur Vision — ein großartiger und doch wieder psychologisch durchaus begründeter Kunstgriff des Dichters, der uns das Ende Gretchens enthüllt und zugleich ihren Buß- und Läuterungsgang durch das vorzeitige Erlebnis der letzten Schreckensstunde um eine Stufe vermehrt. Ihr Wahnsinn, der im „Urfaust" weit unverhüllter und realer hervortritt als in der „Tragödie", hat sich bis zur Hellseherei erleuchtet; Schritt für Schritt hat sie sich durch das Bekenntnis ihrer Tat und Schuld vor dem Geliebten, der ihr das Bewußtsein der Gegenwart wieder verleiht, von der dunkeln Macht des Vergangenen befreit und ihren Blick der Zukunft zugewendet. Nur ihre Sinne waren umnachtet, ihre Seele blieb unversehrt; denn aus jedem ihrer wirren Worte sprach die tiefste Reue, die alte Liebe und Güte. So durfte der Dichter die Wahnsinnige zugleich zur Büßerin werden lassen, den finsteren Kerker zur Stätte der Erleuchtung machen. In dieser seelischen Klarheit ist Gretchen reif für das Gericht, das sich nun vor unseren Augen vollzieht.

Während Faust in grenzenloser Verzweiflung über Gretchens Abschied sein Dasein verwünscht, erscheint draußen Mephistopheles und drängt die beiden zu eiliger Flucht; denn schon schaudern im dämmernden Morgen seine Zauberpferde, die im Tageslicht versagen. Da fällt die letzte Hülle von Gretchens Augen. Sie erkennt in ihm den Bösen, den sie ehemals nur geahnt hatte. Ein verzweifelter Kampf beginnt, der sich in stürmischen Wechselreden ausdrückt. Gretchen ringt um ihre Seele. Sie wähnt, der Teufel sei gekommen, sie zu holen. „Der! Der! Schick ihn fort!" fleht sie, wie einst vor der Brautnacht, den Geliebten an. „Was will der an dem heiligen Ort?"

Heilig ist die Marterstätte geworden, auf der sich der Streit zwischen Himmel und Hölle vollzieht. Der Dichter der „Tragödie" hat mit dem einzigen Worte Gretchen schon dem irdischen Elemente entrückt, die Handlung in das Bereich des Mysteriösen erhoben. Während Faust um sie, Mephistopheles um ihn ringt, übergibt sie sich Gott und seinen himmlischen Scharen und scheidet auf ewig von dem Freunde, den sie in der Gewalt des Bösen erblickt, mit dem Rufe: „Heinrich! Mir graut vor dir." Wohl ertönt, wie im Volksspiele das „damnatus est" über Faust, des Teufels ingrimmiges Wort „Sie ist gerichtet"; aber es hat keine Kraft: eine himmlische Stimme erschallt, die ihre Rettung verkündet. Das einstige Wort des Mephistopheles, daß er über sie, die Reine, keine Gewalt habe, ist wider seinen Willen zur Wahrheit geworden. Den Faust aber reißt er mit dem herrischen Gebote: „Her zu mir!" an sich und verschwindet mit ihm. Über ihn hat — getreu dem Schlußwort des „Vorspiels" — die Hölle gesiegt. Aber die nimmermehr ermattende Liebe begleitet ihn auf seinen dunkeln, verworrenen Pfaden; denn Gretchens Stimme, wie aus dem fernen Reich der Verklärung herüberhallend, ruft ihm die schmerzliche Warnung nach: „Heinrich! Heinrich!"

Das Martyrium Gretchens und der erste Teil der ganzen Tragödie sind zu Ende. Fausts Erdenfahrt hat ihre erschütterndste Periode durchlaufen. Wir besinnen uns, den Gang der Handlung „vom Himmel durch die Welt zur Hölle" nochmals überschauend, auf die Grundfrage der Dichtung, auf ihr Problem, das im Angesicht des „Herrn" erörtert wurde. Der gute Mensch in seinem dunkeln Drange — ist Faust dieser Knecht Gottes? Ist er sich trotz allen Irrtums, worein ihn sein irdisches Streben verstrickt, des rechten Weges wohl bewußt, der auch ihn, wie Gretchen, zur Erlösung führt?

Mit dieser Frage endet vorläufig das mysteriöse Drama. Eine Antwort ist uns noch nicht beschieden; denn Fausts Erdenwallen ist noch nicht am Ziele. Erst die „kleine" Welt hat er

gesehen und erlebt, in der auch Gretchens häusliches Beginnen umfangen war, ihr friedliches Glück, das er, der Un- und Übermensch, zerstören mußte. Er selbst ist damit zum tragischen Helden, zum „Unglücksmann“ geweiht, als den wir ihn wiederfinden werden, wenn seine Reise in die „große“ Welt, in „würdigere Verhältnisse“ beginnt. Wird das grausige Erlebnis in ihm nachwirken? Auch ihn läutern und klären?

Diese Frage stellen, hieße Faust mit dem Maße Gretchens und anderer Sterblicher messen. Darum wird der Dichter kraft seines Faust-Rechtes, das ihm sein hoher Freund einst zugestanden hatte, alsbald wieder das Mysterium wirken lassen. Faust kann und darf nicht beharren, auch nicht in Schmerz und Reue. Im Weiterschreiten muß er Qual und Glück finden. Darum werden ihn gute Geister in Lethes Flut versenken und von seinem Herzen jeden Kampf und Vorwurf entfernen. Nur flüchtig, wie im Traume, als zarte Wolke, wird ihm Gretchens holdes Bild einmal erscheinen, als „jugenderstes, längstentbehrtes höchstes Gut“, bis sie selbst in der Glorie ihm entgegentritt und den Freund zu höheren Sphären erhebt. Nur schattenhaft schwebt die Erinnerung an alles, was Faust in „längst vergangener Zeit“ erlebte, späterhin — auf seinem Gang zu den unterirdischen „Müttern“ — vor seiner Seele. „Ich bin nur durch die Welt gerannt: Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren“ — so bekennt er, sein wildes Leben traumhaft überfliegend, am Ende seiner Tage. Der Dichter fühlte sich, als er in hohem Greisenalter sein Werk aufnahm und weiterführte, wieder ganz einig mit seinem gealterten Helden: die Dichtung seiner Jugend war ihm selbst zum Traum geworden.

Anmerkungen

S. 3 u. 4. Über die Vergleichung von Goethes „Faust“ mit Dantes Divina commedia s. Kuno Fischer: Goethes Faust, 6. Aufl., Bd. I S. 15, Heidelberg 1909, und Karl Voßler: Die Göttliche Komödie, 1. Bd., 1. Teil, S. 1—20, Heidelberg 1907.

S. 4. Das Zitat ist der schriftlichen Rede des jungen Goethe: „Zum Schäkespears Tag“ (1771) entnommen.

S. 5. „Die dunkleren Jahrhunderte der deutschen Geschichte hatten von jeher meine Wißbegierde und Einbildungskraft beschäftigt“ („Dichtung und Wahrheit“, 12. Buch, Hempel 22 S. 74).

S. 6. Von der „magischen Gabe des Genies“ spricht Goethe im fünfzehnten Buche von „Dichtung und Wahrheit“, an der Stelle, wo er die Zeit des Sturmes und Dranges die „fordernde Epoche“ nennt: „Man machte an sich und andere Forderungen auf das, was noch kein Mensch geleistet hatte.“

S. 6. Der Geburtsort des historischen Faust, Knittlingen, gehörte bis zum Jahre 1504 zu Kurpfalz. — S. 6 ff. Über die geschichtliche Figur des Faust vgl. als die kritische Hauptarbeit insbesondere Georg Witkowski, „Der historische Faust“, Deutsche Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, Jahrgang 1896/97 S. 298—350.

S. 7. Über den „Sabellicus“ und den „Magus secundus“ gehen die Ansichten der Forscher auseinander. Vgl. dazu insbesondere G. Witkowski, „Der historische Faust“, a. a. O. S. 310. Mir scheint, nach wiederholten Erwägungen, daß der Vorgänger, den Faust im Sinne hatte, nicht unter fremden Humanisten seines Namens zu suchen ist, sondern daß als der „erste“ Magus nur der berühmteste und populärste aller Magier, Simon, gedeutet werden kann. Aus dem Gegensatz zu diesem samaritanischen Zauberer würde sich dann auch der „Faustus germanus“ des Züricher Predigers Lavater (S. 10) mühelos erklären lassen.

S. 8. Über den „Helmitheus Hedebergensis“ s. meine Anmerkung zu Kuno Fischer, „Goethes Faust“, 6. Aufl., Bd. I S. 229.

S. 9. Nach Wustmanns Forschungen hat der Professor der Medizin Dr. Heinr. Stromer aus Auerbach (geb. 1482, gest. 1542) im Jahre 1519 das Grundstück zwischen der Grimmaischen Straße und dem Neumarkt erworben. 1525 ward zwar schon ein Weinkeller darauf eröffnet; aber erst 1532 wurde Wohn- und Hinterhaus fertig. Siehe Jul. Vogel, Goethes Leipziger Studentenjahre, 3. Aufl., Leipzig 1909, S. 92/93; ebendaselbst S. 94/95 über die beiden (reproduzierten) Gemälde in Auerbachs Keller, die erst 1625 in dem umgebauten Lokal angefertigt wurden. — Jörg Faustus ist aufs neue beglaubigt durch das Wettertagebuch des Rebdorfer Priors Kilian Lieb, worin unterm 5. Juni 1528 eine Prahlerei des „Georgius Faustus helmstetensis“ bezeugt ist (s. Karl Schottenloher, „Der Rebdorfer Prior“ 2c., Riezler-Festschrift, Gotha 1913, S. 81 ff.

S. 12. Zu **Luthers** Anschauung vgl. die Stelle in Goethes „Geschichte der Farbenlehre" bei Roger Bacon (Hempel Bd. 36 S. 107 u. 108), wo vom „Aberglauben" des Reformators die Rede ist. Andrerseits eifert er auch in seinen „Tischreden" gegen die Schwärmer und Himmelsstürmer (s. v. **Loeper**, Goethes Faust, Berlin, Hempel 1879, II S. XIII).

S. 13. Vgl. zur Entstehungsgeschichte des ältesten Volksbuches Dr. Albert **Becker**: „Doktor Faust und Speyer" (Kaiserslautern 1914) mit seinen schätzenswerten, bis auf die jüngste Zeit reichenden Literaturangaben. Auch auf die Untersuchungen von R. **Blume** in der Zeitschrift „Schau-in's-Land", Freiburg, 1913 ff., über die Beziehungen der Grafen von Zimmern, der Verfasser der bekannten Chronik, und der mit ihnen durch den Grafen Anton, den Gönner Fausts, verschwägerten Herren von Staufen zur ersten Bearbeitung der „Historia vom weitbeschreyten Zauberer" sei hier hingewiesen.

S. 14. Der Name „Mephostophiles" — nur diese erste Schreibung des ältesten Volksbuches und nicht die spätere des Marlowe oder des „Christlich Meynenden" kommt für die Etymologie in Betracht — ist bisher nicht befriedigend erklärt worden. Die Deutungen aus dem Griechischen — oder gar Hebräischen — als „Feind des Lichts" oder „Feind des Faust" sind mehr oder weniger hinfällig. Vgl. dazu G. v. **Loeper**: Faust, 1. Teil S. LII, und G. **Witkowski**: Goethes Faust, 2. Band S. 197. Goethe selbst äußerte sich zu dieser Frage gegenüber Zelter am 20. November 1829 in negativem Sinne. Siehe meine Note zu K. **Fischer** Bd. I S. 232. Vgl. auch Goethe-Jahrbuch 1913 S. 198/99 und Wochenschrift für klass. Philologie 1918 Nr. 37/38 S. 484.

S. 22. Von Höllenzwängen spricht Goethe erst in der „Geschichte der Farbenlehre" (im Abschnitt über Roger Bacon) und im Briefwechsel mit Zelter unterm 20. November 1829 (L. Geiger, Reclam III S. 210); den Bänkelsang vom Doktor Faust erwähnt er in der Rezension „Des Knaben Wunderhorn" v. J. 1806 (Hempel Bd. 29 S. 391) und charakterisiert ihn also: „Tiefe und gründliche Motive, könnten vielleicht besser dargestellt sein." Siehe das Lied „Doktor Faust", Fliegendes Blatt aus Köln (um 1763), mit dem Anfang: „Hört, ihr Christen, mit Verlangen" usw. Hundertjahrs-Jubelausgabe von „Des Knaben Wunderhorn", herausgegeben von Ed. Grisebach, Leipzig, Max Hesse, 1906.

S. 24. Über die Frankfurter Aufführung der Maschinenkomödie „Faust" s. Elisabeth **Mentzel**: Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. (Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst. Frankfurt a. M. Völckers Verlag 1882) S. 292 f. und S. 511 u. 512, wo auch der vollständige Theaterzettel mitgeteilt ist.

S. 25. Im ersten Kapitel des ersten Buches von „Wilhelm Meisters theatralische Sendung" (herausgegeben von H. Maync, Cotta 1911, S. 4) sagt die Großmutter des Helden zu dessen Vater: „ich denk's noch, wie ich ihn die letzte Messe ins Puppenspiel schickte, was er mir alles erzählt hat, und wie er's begriffen hat."

S. 28. Die „Fauste, die aus allen Zipfeln Deutschlands angekündigt wurden", konnten sich zur Zeit, als der Hauptmann von Blankenburg diese Worte schrieb, d. h. im Jahre 1784, nur auf die Dichtungen Goethes, des Maler Müller (1776 und 1778) und des Wieners Paul Weidmann (1775) beziehen. Der Faustroman Klingers erschien erst 1791, sodann folgten die Schauspiele Joh. Friedr. Schinks (1795 bezw. 1796 zunächst als Prolog und Entwurf veröffentlicht) und Jul. v. Sodens (1797).

S. 29. Der Ausspruch: „Ein Geist voll Feuer mit Adlerflügeln" stammt von Wilhelm Heinse, dem Genossen und Mitarbeiter der Jacobis. Siehe Goethes Gespräche, neu herausgegeben von Flod. v. Biedermann, Leipzig 1909, Band I S. 42.

S. 32 ff. Über die Sturm- und Drangdichtungen Goethes siehe seine Tages- und Jahreshefte, Hempel Bd. 27 S. 4, über den Plan des „Mahomet" insbesondere „Dichtung und Wahrheit", 14. Buch, Hempel Bd. 22 S. 172 f., bezüglich der späten Betrachtungen über den „Faust" im Jahre 1825 s. Gräf a. a. O. S. 305 und vorliegendes Werk Bd. II S. 42.

S. 35. Die beiden Briefe an Zelter siehe bei Pniower Nr. 874 S. 264 und Nr. 313 S. 115.

S. 35. Der Bedenken gegen eine Leipziger Konzeption von „Auerbachs Keller", die auch in der Form meiner Frage zum Ausdruck gelangen sollten, bin ich mir natürlich wohl bewußt. Die Gründe, die gegen solche Vermutung sprechen, findet man in Erich Schmidts Einleitung zum Urfaust S. XLIV f. Vgl. auch Pniower Nr. 1 S. 1. Auch das von Riemer und Eckermann aufgestellte Inhaltsverzeichnis der Werke Goethes nimmt schon Arbeit am „Faust" im Jahre 1769 an. Daß sich der von dem jugendlichen Anblick des Puppenspiels und der frühen Lektüre des Volksbuches her ihm längst vertraute Faststoff in dem technisch so überraschend gewandten Verfasser der „Laune des Verliebten" und der „Mitschuldigen" am Orte von Auerbachs Keller und seines ersten akademischen Studiums dramatisch zu gestalten beginnen konnte, ist nicht verwunderlich. Der Naturalismus der Sprache der Kneipszene steht dieser Annahme nicht strikte im Wege, da wir z. B. in den Briefen an Behrisch derben Selbstschilderungen Goethes, wie „besoffen wie eine Bestie" begegnen und er in „Dichtung und Wahrheit" bezeugt, daß er in Leipzig seine heimatliche Mundart beibehalten hat. Es besteht aller Grund, gelegentliche burschikose und kraftgenialische Expektorationen des jungen Goethe, der das Leipziger gezierte Wesen und „Gegängel" in seinen Briefen so kritisch betrachtete, auch vor dem Einfluß Herders (in Straßburg) anzunehmen.

S. 36. In dem gleichen Brief an Friederike Oeser vom 13. Februar 1769 spricht Goethe von „Sachen, die er so wenig besitze, als den Stein der Weisen". Siehe Max Morris, Der junge Goethe, Leipzig 1909, Bd. I S. 320.

S. 39 Über die Löpper-(Leppert)-Ilgnersche Truppe, die vom 2. Januar bis 2. Februar 1768 und zur Herbstmesse 1770 auch in Frankfurt a. M. spielte,

vgl. E. Mentzel a. a. O. S. 295, 296, 309 und 310. — Goethes andauerndes Interesse für Puppenspielaufführungen geht deutlich aus dem Brief an Kestner vom 14. April 1773 hervor, worin er von „Komödien, Schatten- und Puppenspiel" während der Ostermesse spricht, die er gerne Lotten gezeigt hätte.

S. 39. Zu der Einreihung J. G. Hamanns unter die Geister, die Goethe in der Entstehungszeit seines „Faust" befruchteten, s. „Dichtung und Wahrheit", zwölftes Buch. Die Bezeichnung „Magus im Norden" — Goethe schreibt: „aus Norden" — rührt von dem Präsidenten Friedr. Karl v. Moser, dem Freunde der Frankfurter Pietisten, her, der den Ausdruck 1762 in seinem „Treuherzigen Schreiben eines Laienbruders im Reich an den Magum im Norden oder doch in Europa" gebrauchte. Bezüglich Hamanns Stellung zur „Aufklärung" s. Rud. Unger: Hamanns Sprachtheorie im Zusammenhange seines Denkens, München, C. H. Beck, 1905, S. 75 ff., bezüglich seiner Erkenntnisart, insbesondere des principium coincidentiae oppositorum ebendaselbst S. 105 ff.

S. 44. Über den Plan zum „Sokrates" s. Goethes Brief an Herder Ende 1771. Der junge Goethe, Neue Ausgabe von Max Morris, Leipzig 1910, Bd. II S. 120 und S. 293.

S. 46. In betreff des ursprünglichen Faustplanes vgl. meinen Aufsatz in dem Heft: Zu Goethes Leben und Werken, Berlin 1909, S. 41 ff., dessen Voraussetzungen aber sich in Einzelheiten mittlerweile etwas verschoben haben.

S. 48. Über „Erwin" s. Goethes Schrift: Von Deutscher Baukunst. Max Morris a. a. O. Bd. III S. 101 ff. und Bd. VI S. 288 ff.

S. 50. Die Zitate über Hans Sachs stammen aus dem 18. Buch von „Dichtung und Wahrheit", Hempel Bd. 23 S. 50.

S. 50 f. Der „Satyros" entstand zwischen Frühling und Herbst 1773, das „Prometheus"-Fragment war Anfang Oktober 1773 fertig. Siehe Max Morris a. a. O. Bd. VI S. 311 u. 314.

S. 52. Eingehendere Spinoza-Lektüre Goethes ist zuerst in dessen Brief an F. Hoepfner vom 7. April 1773 bezeugt. Max Morris a. a. O. Bd. III S. 13. Über sein Studium im Jahre 1774 vgl. außer der bekannten Stelle in „Dichtung und Wahrheit" Buch 14 (Gespräche mit Fritz Jacobi), Lavaters Tagebuch, Max Morris a. a. O. Bd. IV S. 84 u. 87, wonach Goethe behauptete, „keiner hätte sich über die Gottheit dem Heiland so ähnlich ausgedrückt wie Spinoza", der „Homo temperatissimus". Für die Rolle, die der jüdische Philosoph in Goethes „Der ewige Jude" spielen sollte, ist wohl Goethes späterer Brief an Jacobi am bezeichnendsten, den er in der Zeit seiner intensivsten Spinoza-Studien, am 9. Juni 1785 (s. Goethes Briefe, herausgegeben von Ed. v. d. Hellen, Cotta Bd. II S. 194 ff.) schrieb, worin es heißt: „Und wenn ihn andre deshalb Atheum schelten, so möchte ich ihn theissimum, ja christianissimum nennen und preisen."

S. 53. Die Fragmente von „Mahomet" entstanden zwischen Sommer 1772 und Frühling 1773. Max Morris a. a. O. Bd. VI S. 304.

S. 53. Über Swedenborg im Faust s. den so betitelten Aufsatz von Max Morris, Goethe-Studien, Berlin 1902, Bd. I, und Der junge Goethe Bd. VI S. 533 ff.

S. 53. Der Aufsatz über Lavaters „Aussichten in die Ewigkeit" vom 3. November 1773 (Morris, D. j. G. III S. 94 ff.) enthält auch sonst manche Faustischen Gedanken und Anklänge.

S. 55. Über die Einwirkung von Wielands „Wahl des Herkules" auf Goethes Faust vgl. Bernh. Seufferts Einleitung zu: Faust, ein Fragment. Deutsche Literaturdenkmale des 18. Jahrhunderts Nr. 5, Heilbronn 1882, S. III ff.

S. 55. Die Charakteristik Behrischs befindet sich in Goethes Brief an E. Th. Langer vom 6. Mai 1774 (Morris IV S. 13/14).

S. 56. An Gretchens Schilderung ihrer Häuslichkeit erinnert auch die Stelle im ersten Gespräch, das Lotte, wie jene mit Faust, mit Werther führt: „Mein häuslich Leben, das freilich kein Paradies, aber doch im ganzen eine Quelle unsäglicher Glückseligkeit ist" (Morris IV S. 235). Auch in Stellas (Lilis?) Reden mit Fernando klingen Töne Gretchens wieder, z. B. im 4. Akt: „Es ist Deine Stimme, Deine liebende Stimme!" (vgl. die Kerkerszene im „Faust") oder „Um Deinetwillen habe ich lange nicht genug getan" (Morris V S. 111 und S. 113). — Für die Faustische Stimmung des Vereinsamten, „Unbehausten" charakteristisch sind ferner die Klagen an Kestner vom 6. April 1773: „Ich wandre in Wüsten, da kein Wasser ist, meine Haare sind mir Schatten und mein Blut mein Brunnen"; und vom 21. April 1773: „Meine arme Existenz starrt zum öden Fels" (Morris III S. 35 u. 41).

S. 58. Schon die Leipziger „Elegie auf den Tod des Bruders meines Freundes" (Morris I S. 226 u. 227) enthält eine Strophe, die wie ein Vorklang zur Tragödie Gretchens anmutet:

> O Gott, bestraftest Du die Liebe,
> Du Wesen voller Lieb' und Huld?
> Denn nichts als eine heil'ge Liebe
> War dieser Unglücksel'gen Schuld.

S. 61. Zum ersten Male wird „Der ewige Jude" in Lavaters Tagebuch vom 28. Juni 1774 erwähnt: „Ein seltsames Ding in Knittelversen", von dem Goethe viel rezitiert habe. Siehe Max Morris a. a. O. Bd. IV S. 88. Über die Verwandtschaft des Epos mit dem „Faust" und Spinozas Rolle im „Ewigen Juden" s. meine beiden Aufsätze in dem Sammelbuche: Zu Goethes Leben und Werken, Berlin 1909, S. 70 ff.

S. 63. Die zerrissene, schwankende Stimmung Goethes in der Zeit, als er den „Faust" fortsetzte, geht am deutlichsten aus den Briefen an seine Beichtigerin Auguste v. Stolberg hervor, besonders aus dem Schreiben vom 14.—19. September 1775 (Morris V S. 299 ff.), worin er bald von der „Zusicherung" spricht, daß er „gerettet" werde, bald sich als den „armen, verirrten, verlorenen"

bezeichnet, der sein „Leben auf ewig enden möchte“, als einen „Himmel auf und Höllen ab getriebenen“.

S. 67. Über den verschollenen Brief Boies, den Constantin Rößler in einer norddeutschen Zeitung im Jahre 1866 gefunden haben wollte, aber später nicht genauer bezeichnen konnte, s. Erich Schmidt: Einleitung zum „Urfaust“ Weimar 1901, 5. Abdruck, S. LXIV.

S. 72. Auch das Gedicht an das Ehepaar D'Orville vom Sommer 1775 enthält die Vorstellung eines Zweikampfes, und zwar in Verbindung mit dem — Teufel:

> Oho, da draus geht's bunt ja her,
> Als ob der Teufel ledig wär.
> Eins, zwei, drei! Kling! Klang! Krack! en garde!
> Kling! Rompes! Klang! paies ma quarte!

S. 73. Zu Hause, bei Frau Rat, hieß der junge Goethe der „Doktor Faust“ (s. Ges. Briefe d. Frau Rat Goethe, herausg. v. L. Geiger, Leipzig, Hesse & Becker, S. 11; Schreiben an J. G. Zimmermann vom 16. Februar 1776). So identifizierte man um diese Zeit den Dichter mit seinem kraftgenialischen Helden. Merck, der das Werden der Dichtung wie kaum ein anderer miterlebte, schrieb am 19. Januar 1776 an Nicolai: „Sein Faust ist ein Werk, das mit der größten Treue der Natur abgestohlen ist . . . Ich erstaune, so oft ich ein Stück zu Fausten zu sehen bekomme, wie der Kerl zusehends wächst und Dinge macht, die ohne den großen Glauben an sich selbst und den damit verbundenen Mutwillen ohnmöglich wären“ (Morris VI S. 556, Pniower Nr. 27 S. 19).

S. 75. Wagner erscheint wie der Wirt in den „Mitschuldigen“ im Schlafrock und der Nachtmütze (auch in Pantoffeln) und — statt des Wachsstocks — eine Kerze in der Hand. Der Famulus als „Pantalon“ ist eben ein Typ der traditionellen Farce. Auch Wieland tritt in der Travestie „Götter, Helden und Wieland“ in der Nachtmütze auf (s. Morris III S. 332), wie auch schon der Professor Gottsched in Leipzig dem Studenten Goethe in Schlafrock und Perücke entgegentrat („Dichtung und Wahrheit“ 7. Buch, Hempel Bd. 21 S. 52), eine Gewandung, die der Dichter des Urfaust noch seinem Mephisto in der Szene mit dem „Studenten“ verleiht (s. S. 107 unseres Textes). Alle diese Attribute sollen den Philister kennzeichnen.

S. 75. Bezüglich Herders Kraft- und Leidenschaftsprinzip sei auf seine „Älteste Urkunde des Menschengeschlechts“, die Goethe im Juni 1774 enthusiastisch begrüßte (Morris IV S. 24 u. 27), und seine Schrift: „Auch eine Philosophie der Geschichte“ verwiesen. Vgl. darüber E. Kühnemann, Herder, München 1912, 2. Aufl., S. 210 ff. und S. 223.

S. 78. Ob der Name „Frosch“ als Bezeichnung eines kecken Schülers schon vor Goethes „Faust“ gebräuchlich war, ist zweifelhaft. Siehe J. Minor, Goethes „Faust“, Stuttgart 1901, Bd. I S. 111.

S. 78. Im Personenverzeichnis zu „Hanswursts Hochzeit“ figuriert Hans

von Rippach mit einem derben Zusatz. Siehe Max Morris, Der junge Goethe, Bd. V S. 203 ff. — Hans von Rippach ist auch die ungenannte „dritte Person" im 18. Buch von „Dichtung und Wahrheit" (Hempel Bd. 23 S. 53), die ihren Namen nicht hören kann, ohne in eine Berserkerwut zu geraten. — Wie in dem Auftritt „Auerbachs Keller" sind auch die Szenarien in den „Mitschuldigen" auf das Genaueste detailliert (s. Morris I S. 365, 383, 398).

S. 80. Zur Mitteilung der Szene „Landstrase" durch K. Ph. Moritz vgl. O. Pniower, Goethes Faust, Berlin 1899, S. 34/5. — Kuno Fischer nimmt in den „Erklärungsarten des Goetheschen Faust" (Heidelberg 1904 S. 148) die ironische Frage des Faust an Mephisto wörtlich und ernst, anstatt humoristisch, und sieht darin einen Beweis für ihren „ältesten Ursprung", da Mephisto dem Faust zur Zeit ihrer Abfassung noch nicht als Teufel gelten konnte, „sonst wäre seine Frage unerklärlich". „Es wäre doch gar zu verwunderlich, den Teufel noch erst zu fragen, warum das Kreuz ihm unheimlich ist!" Über die ganz sicher zu bestimmende Entstehungszeit der Szene (1774) s. Text S. 66.

S. 82. Die älteste Fassung des „König von Thule": Max Morris a. a. O. Bd. IV S. 41; die späteren Umarbeitungen ebendaselbst Bd. VI S. 351. — Bei der von Mephisto erwähnten „Commission" mag man auch an eine Kaiserliche Debitkommission denken, die den Reichsfürsten auferlegt wurde und mit der Goethe einmal, am 8. März 1781, Frau v. Stein vergleicht, die sein „überall verschuldetes Herz haushälterischer" zu werden lehrte.

S. 84. Über „Die Gesänge von Selma" (die vermutlich im Herbst 1771 entstanden sind) vgl. Max Morris a. a. O. Bd. II S. 84 ff. und Bd. VI S. 175. — „Die Gesänge von Selma" enthalten die Klagen Colmas: „Ihre Schwerter sind roth vom Gefecht. O mein Bruder! mein Bruder! warum hast du meinen Salgar erschlagen? warum, o Salgar, hast du meinen Bruder erschlagen?" und „Ich sitze in meinem Jammer. Ich erwarte den Morgen in meinen Thränen." (Morris II S. 85 u. 86.)

S. 84. Goethe sprach mit Falcke, einem von ihm in seinen Briefen an Kestner öfters erwähnten Mitglied des Wetzlarer Ritterordens, „sehr begeistert" von Bürgers „Lenore" nach Boies Bericht vom 10. November 1773 („Dichtung und Wahrheit", Hempel Bd. 22 S. 326), auch „deklamierte" er das Gedicht im Jahre 1775 bei Gelegenheit des Vortrags von Andrés Komposition in Offenbach (ebendort Bd. 23 S. 28).

S. 86. Der Ruf „Ist gerettet" am Schluß der Kerkerszene fehlt im Urfaust; erst die „Tragödie" enthält ihn sehr bezeichnenderweise. — Die lebendige Anschauung zur Katastrophe der Gretchentragödie holte sich Goethe schon in früher Jugend in seiner Vaterstadt. Im vierten Buch seiner Lebensbeschreibung spricht er davon, daß er „Zeuge von verschiedenen Exekutionen" war. So erlebte man in Frankfurt im Herbst 1758 und auch am 14. Januar 1772 das gräßliche Schauspiel der Hinrichtung einer Kindsmörderin. (Siehe v. Loeper

Anm. 121 zum vierten Buch von „Dichtung und Wahrheit". Berlin, Hempel, Bd. 20 S. 341.).

S. 89. Über die Verwandtschaft des „Faust" mit den deutschen Mysterien s. G. v. Loeper, Faust, Bd. I Einleitung S. XXXIII.

S. 93. Zu den persönlichen Erfahrungen Goethes mit den Kosthaltern gehörte der Leipziger Mittagstisch beim Dr. Ludwig, worüber er im Brief an seine Schwester Cornelia vom 6. Dezember 1765 sich folgendermaßen äußert: „Dr. Ludwig unser Wirth. Ein Mann, dem 50 Jahre, vieles ausgestandene Elend und die große Menge seiner Geschäfte nichts von der Munterkeit, die er im 20. Jahre gehabt, wegnehmen können. Er ist ohne Frau, schwätzt schröcklich viel von Mägden und ist ein auserordentlich Leutseeliger und wohltätiger Mann. Seine Liebe zur Gesellschaft hat ihn bewogen, ein ziemlich groses Hauß zu miethen, wo er eine Menge Magisters und andere Leutgen beherbergt. Eben dieß ist auch die Ursache seines Tisches, den er hält." (Morris I S. 108.) — Von der „Derbheit" seiner Landsleute, die sich, wie er selbst noch zu Beginn seiner Leipziger Studentenzeit, in Gleichnissen und Anspielungen bewegten, spricht Goethe im 6. Buch von „Dichtung und Wahrheit" (Hempel Bd. 21 S. 35).

S. 93. Die Zustände, die Goethe in der Schülerszene und in „Auerbachs Keller" persifliert, sind am drastischsten in Magister Laukhards Erlebnissen (München, M. Mörike, 1912) geschildert.

S. 94. Der Tagebucheintrag ist datiert von Schwyz den 17. Juni 1775. Siehe Morris a. a. O. Bd. V S. 258. — Den Charakter der Improvisation, den die Jugenddramen Goethes tragen, betont der Dichter im 18. Buch von „Dichtung und Wahrheit" nach Erwähnung des Einflusses von Hans Sachs in einer Stelle an der man sich nur schwer enthalten kann, an seinen „Faust" zu denken: „Wenn nun bedeutende Werke, welche eine jahrelange, ja eine lebenslängliche Aufmerksamkeit und Arbeit erforderten, auf so verwegenem Grunde bei leichtsinnigen Anlässen mehr oder weniger aufgebaut wurden, so kann man sich denken, wie freventlich mitunter andere vorübergehende Produktionen sich gestalteten, zum Beispiel die poetischen Episteln, Parabeln und Invektiven aller Formen, womit wir fortfuhren, uns innerlich zu bekriegen und nach außen Händel zu suchen." (Hempel Bd. 23 S. 51.)

S. 95 f. Über die zitierten Zeugnisse von Wieland, Einsiedel, Böttiger siehe O. Pniower a. a. O. S. 20 ff., wo auch noch ein nicht sicher zu datierendes poetisches Zeugnis Herders (an Knebel) über eine Faustvorlesung Goethes angeführt ist.

S. 97. Siehe den Brief an Charlotte v. Stein vom 10. Februar 1782 (Schöll-Fielitz Bd. II S. 17).

S. 99. Bezüglich der Arbeit an der „Hexenküche" s. meine Schrift „Wald und Höhle", eine Faust-Studie, Heidelberg 1902. Die „sonderbare Zaubergeschichte" deuten andere Erklärer auch als eine Zeichnung Goethes, die er Angelica Kauff-

mann vorzulegen hoffte, was nach Goethes Billet an sie vom Februar 1788 (Hempel Bd. 24 S. 934/35) wahrscheinlich ist. — Zu der Gedankenverbindung von Hexen und Magnetismus s. „Italienische Reise", Hempel Bd. 24 S. 380. Einen Bericht von K. Ph. Moritz über ein auf der Straße in Rom gesungenes Hexenlied anscheinend nordischen Ursprungs verzeichnet Jul. Vogel „Aus Goethes Römischen Tagen", Leipzig 1905, S. 322. Vgl. auch Goethes Brief an Fritz v. Stein vom 16. Februar 1788, worin der „Abendsegen" steht, der in Ton und Rhythmus an Hexensprüche erinnert (Ed. v. d. Hellen, Ausgewählte Briefe Goethes Bd. 2 S. 316). Auch die Arbeit am „Groß-Cophta", zunächst als opera buffa entworfen, die Goethe während des Frühjahrs und Sommers 1787 beschäftigte, fällt mit den Mystifikationen und Zaubereien des abenteuerlichen Stückes in die magische Sphäre des „Faust" (s. Gräf, Drama III S. 127 ff.).

S. **100**. Über den Ausdruck „ausschreiben" s. H. G. Gräf, Goethe über seine Dichtungen, 2. Teil, II. Bd. S. 41. Nach dem Wortlaut des ganzen Briefes bedeutet er nur eine Beendigung des (jetzigen) ersten Teils der Tragödie, eine Ausfüllung der vorhandenen Lücken. — In einem Brief an Auguste von Stolberg gebraucht Goethe allerdings den Ausdruck „ausschreiben" als gleichbedeutend mit verfassen: „Vor dem ... Schreibzeug — da sollten keine Briefgen ausgeschrieben werden ..." Siehe Morris, Der junge Goethe V S. 289. Im Tagebuch der Italienischen Reise vom 16. September 1786 heißt es: „Ich fühle mich müde und ausgeschrieben; denn ich habe den ganzen Tag die Feder in der Hand." Am 3. September 1785 hatte er Charlotte v. Stein von dem unvollendeten Roman berichtet: „Könnte ich nur indessen meinen Wilhelm ausschreiben." Weitere Belege für den Gebrauch des Wortes „ausschreiben": Brief Goethes an Fritz Jacobi (1774) s. v. Loepers Anm. zu „Dichtung und Wahrheit", Hempel Bd. 22 S. 433, und Brief Goethes an Frau v. Stein vom 3. September 1785 (Fielitz Bd. I S. 267).

S. **101**. Über den Erfolg des Fragmentes in der Öffentlichkeit s. Minor, Goethes Faust, Stuttgart 1901, Bd. II S. 17—20.

S. **111**. Die Skizze der zwischen Auerbachs Keller und Hexenküche geplanten Szene s. bei Witkowski, Goethes Faust Bd. I S. 380 (Nr. 22) sowie die Erläuterung Bd. II S. 391/2. — Der Hinweis Mephistos auf die verjüngende „Bauernarbeit" beruht auf einem Detail des Volksbuches vom Christlich Meynenden (s. oben S. 21).

S. **112**. Vielleicht empfing Goethe eine Anregung zum Entwurf der „Hexenküche" durch Annibale Carraccis Gemälde „Ulysses und Circe" im Palazzo Farnese zu Rom (s. „Italienische Reise", Hempel Bd. 24 S. 126), das nach einem Brief an H. Meyer (vgl. Jul. Vogel a. a. O. S. 225) zu seinen „Favoritkompositionen" gehörte. Über die sonstigen, zahlreichen Bildvorstellungen, die in die Konzeption der „Hexenküche" eingeflossen sein mochten, s. W. Storck a. a. O. S. 40 ff. — Auf ein italienisches Lottobuch verweist Friedrich Meyer im Archiv für Literaturgeschichte XIII S. 239—250.

S. 112. Die antikatholische Tendenz des Hexeneinmaleins erhellt aus gleichzeitigen Schilderungen der römischen Kirche in Goethes „Italienischer Reise“ und den damals entworfenen Skizzen zur Fortsetzung des „Ewigen Juden“. Über Goethes Stellung zum Dogma der Dreifaltigkeit vgl. das gleichnamige humoristische Gedicht, die scharfen Xenien „Zweifel des Beobachters“ und die „Zergliederer“ (Hempel Bd. III S. 189 u. 252) sowie Goethes Ausspruch bei Eckermann vom 4. Januar 1829.

S. 116. Das Problem „Wald und Höhle“ behandelt eingehender meine so betitelte Faust-Studie, Heidelberg 1902; doch haben sich deren Voraussetzungen inzwischen hie und da verschoben. Eine kleine Stelle daraus ist wörtlich übernommen. Natürlich ist meine Hypothese — und bei dem Mangel jeden äußeren Zeugnisses wird die Sache immer hypothetisch bleiben — nicht so zu verstehen, als ob Goethe unmittelbar im Anschluß an die „Harzreise im Winter“ den Monolog „Wald und Höhle“ entworfen hätte. Er knüpfte nach Form und Inhalt dieses Ergusses vielmehr nur an jenen Hymnus an. Gedanken und Stimmung des Selbstgespräches setzen die ganze Fülle der geistigen und seelischen Erlebnisse der ersten Weimarer Zeit, etwa der Jahre 1776—1785, voraus. Man müßte darum sämtliche Briefe Goethes an Frau v. Stein aus jener Periode ausschreiben, um bis ins einzelne zu begründen, was alles er diesem Liebesverhältnis verdankte. Von seinen Dichtungen und wissenschaftlichen Arbeiten, die mit dem Geist, der den Monolog „Wald und Höhle“ durchweht, in innerster Verwandtschaft stehen, seien hier genannt: „Iphigenie“ (1779 begonnen) mit ihrem tiefmenschlichen Gehalt, „Die Geheimnisse“ mit ihrer weltumspannenden Religiosität und Humanität (1784 im engsten Zusammenhange mit ihren gemeinsamen Spinoza-Studien recht eigentlich für Charlotte gedichtet, die ja auch die Muse der „Zueignung“ ist), die Abhandlung „Über den Granit“, das Ergebnis der dritten und letzten Harzreise, und das Specimen über den Zwischenkieferknochen, die, beide vom Jahre 1784, auf der Grundanschauung beruhen, die das Selbstgespräch Fausts erfüllt, nämlich der von der Einheit des Alls. So sind die ganze Weltanschauung Fausts wie alle Einzelheiten des Monologs, der „Betrachtung strenge Lust“, die Selbsterkenntnis und die dichterische Betätigung in Gottes freier Natur weit zutreffender auf die Thüringer als auf die italienische Zeit zurückzuführen. — Über die zerrissene Stimmung Goethes nach der Rückkehr von Italien vgl. Goethes Briefe an Frau v. Stein, Frankfurt a. M. 1885 II S. 341—358 (Adolf Schölls feinsinnige Einleitung) und besonders den im Text zitierten Brief (S. 364 ff.) vom 8. Juni 1789. Das erwähnte Schreiben an den Herzog ist datiert von Rom, 17. März 1788 (Hempel Bd. 24 S. 941 ff.). Heranzuziehen ist hier auch noch der bedeutende Brief an Karl August vom 25. Januar 1788 (Hempel Bd. 24 S. 913 ff.), worin es — mit den Worten des Monologs in „Wald und Höhle“ — einmal heißt: „Das Herz wird in einem fremden Lande, merk' ich, leicht kalt und frech.“ In diese Zeit fällt auch Goethes

römisches Liebesverhältnis zu „Faustina“. (Siehe Hempel Bd. 24 S. 930.) — Zu der von mir vermuteten Weimarer Konzeption von „Wald und Höhle“ trage ich weitere Zeugnisse bei: Der Gedanke einer Flucht Faustens mitten im Liebesrausch geht vielleicht auf Goethes eigene Empfindungen zurück, die er auf dem Höhepunkt seiner Leidenschaft für Frau v. Stein, in den Briefen vom 1., 2., 5., 6. und besonders vom 8. Juli 1781 (Schöll-Fielitz Bd. I S. 362—365) ausgedrückt hat. Von Ilmenau aus schildert er darin die Eindrücke einer mit Knebel unternommenen Reise nach Rudolstadt, „der Schwarze nach, durch ein tiefes Tal zwischen Fels und Wald Wänden ... Die Sonne hat uns durchgeglüht und der Mond erquickt.“ „Ich sehne mich heimlich nach dir, ohne es mir zu sagen, mein Geist wird kleinlich und hat an nichts Lust, einmal gewinnen Sorgen die Oberhand, einmal der Unmuth, und ein böser Genius misbraucht meine Entfernung von Euch, schildert mir die lästigste Seite meines Zustandes und rät mir, mich mit der Flucht zu retten.“ — Von Meiningen aus schreibt er am 12. April 1782 einmal der Freundin: „Es ist ein erhabenes, wundervolles Schauspiel, wenn ich nun über Berge und Felder reite, da mir die Entstehung und Bildung der Oberfläche unsrer Erde und die Nahrung, welche Menschen daraus ziehen, zu gleicher Zeit deutlich und anschaulich wird; erlaube, wenn ich zurückkomme, daß ich dich nach meiner Art auf den Gipfel des Felsens führe und dir die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit zeige.“ — Auch F. Gundolf, Goethe (Berlin 1916, S. 244) ist der Ansicht, daß die Verse: „Nicht kaltstaunenden Besuch erlaubst du nur“ erst in Weimar ihre Begründung gefunden haben. — Im ersten Buch von „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“ (12. Kapitel), das im Frühjahr 1777 begonnen und im Januar 1778, unmittelbar nach der Harzreise, beendigt wurde, heißt es von Wilhelm: „er war zum Besuch in der herrlichen Natur und sie behandelte ihn als Besuch.“ — Daß Goethe am „Faust“ in den zehn ersten Weimarer Jahren fortarbeitete, nimmt auch der mit allen Schwingungen seiner Dichterseele so feinfühlig vertraute Ad. Schöll an (Goethe als Staatsmann und Geschäftsmann, Berlin 1882, S. 101). Vgl. dort auch S. 111 des Verfassers Meinung über Goethes damalige Grundanschauung von der Einheit des Alls. Dieselbe ist ausdrücklich bezeugt durch Goethes Briefe an Herder vom 11. November 1784, worin er von „einer neuentdeckten harmonia naturae“ spricht, und an Knebel vom 17. November 1784, wo „jede Kreatur nur ein Ton, eine Schattierung einer großen Harmonie“ genannt wird (Ed. v. d. Hellen 2. Bd. S. 174 u. 177). — Über die epochemachende Wirkung der ersten Harzreise s. auch Bielschowsky, Goethe I S. 34/35: „Sein Auge kehrte sich inwärts“ usw. — Zu „der Vorwelt silberne Gestalten“: Goethe schreibt am 24. Februar 1779 an die Stein: „ich rufe die fernen Gestalten leise herüber.“ Es war im Jahre der Entstehung seiner „Iphigenie“. Die erste Idee dazu kam ihm, nach der Aussage Mahrs (Gräf, Drama III S. 254), auf dem Schwalbenstein bei Ilmenau, in dem kleinen Jagdhause, das „auf

seinem hohen Felsen in der düstern Fichtenwaldung die herrlichste Aussicht in das Manebacher Gebirgstal gewährte". Siehe ferner bei Gräf, Drama III S. 159 ff. die Zeugnisse über die „drei Jahre", von 1776—1779, währende „Wahl" des Stoffes der Iphigenie und über die erste Arbeit daran, besonders unterm 19. März 1779 am vierten Akt: „Allein auf dem Schwalbenstein".

S. 123. Daß Faust ursprünglich, d. h. der Stimmung seines Verfassers gemäß und nicht einem Plane nach, der ja nach Goethes eigenem Zeugnis nur „von vorne herein" ihm klar gewesen, nicht aber in den letzten Partien (s. Pniower Nr. 930 S. 275), verloren war, ist auch Gust. Röthes Ansicht, der sie in seinem Weimarer Vortrage „Goethes Helden und der Urmeister" (Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft I S. 161) geistreich durch Fausts Genialität und Lebensdrang begründet. Jene Stimmung geht z. B. deutlich aus Goethes berühmten, mitten in der Arbeit am „Faust" und der Verworrenheit seines Liebeslebens geschriebenen Briefen an Auguste v. Stolberg vom 14.—19. September 1775 hervor (Morris V S. 303), worin es lautet: „ich bin ein Armer, Verirrter, Verlohrner". Als Goethe im Spätjahr 1775 seinen „Faust" vorläufig abschloß oder vielmehr liegen ließ, endigte das Los seines Helden im Ungewissen. Wie er selbst, wurde sein dramatisches Abbild vom „Dämonischen" beherrscht, und Fausts Schicksalswagen ging den gleichen, stürmischen Weg wie der seines Dichters (s. im Text S. 73). Es ist ganz unbegründet, anzunehmen, wie es neuerdings auch wieder F. Gundolf in seinem „Goethe", Berlin 1916, S. 130 tut, daß Lessings Faustfragmente, die ja Goethe noch gar nicht kannte (s. im Texte S. 28), unserem Dichter den Weg zu einer „Rettung" seines Helden gezeigt und seinen „Plan", der gar nicht vorhanden war, beeinflußt haben sollten (s. Text S. 29).

S. 123. Über die „zerrissene" Verfassung Goethes nach der Rückkehr aus Italien und dem Wiedersehen mit Charlotte s. die Briefe Goethes an Frau v. Stein bei Schöll-Fielitz Nr. 824, 831 u. 832 aus dem Sommer 1788.

S. 130. Die „chimärischen Vorstellungen des Nordens" und die „titanischen Ideen" sind Zitate aus Goethes „Italienischer Reise" und zwar aus dem zweiten römischen Aufenthalt vom Oktober 1787 und Januar 1788 (Hempel Bd. 24 S. 431 u. 463). — Die Schilderung des Zusammentreffens mit Schiller beruht auf Goethes „Biographischen Einzelnheiten": „Erste Bekanntschaft mit Schiller. 1794." (Hempel Bd. 27 S. 309 ff.)

S. 131. Schiller legte den Entwicklungsgang Goethes in dem berühmten Brief aus Jena vom 23. August 1794 dar (Kollektion Spemann Bd. 20 S. 15).

S. 132. Über den von W. v. Humboldt in seinem Brief an Schiller vom 17. Juli 1795 erwähnten „Plan des Ganzen" s. O. Pniower, Goethes Faust Nr. 85 S. 42 und H. G. Gräf, Goethe über seine Dichtungen II 2 S. 56 u. 57.

S. 133. Über den Einfluß von Schinks „Faust" auf die Fortsetzung des Goetheschen vgl. den eingehenden Exkurs bei Pniower a. a. O. Nr. 90 S. 44 ff.

S. 134. Die Genesis des „Vorspiels auf dem Theater" versuchte ich in

meinem Essay „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle" (Zu „Goethes Leben und Werken", Berlin 1909, S. 28 ff.) aufzuzeigen. — Bezüglich der Oper Cimarosas vgl. „Italienische Reise", Hempel Bd. 24 S. 371 u. 835.

S. **139.** Über die Lesart „Leid" (statt „Lied") vgl. meine Ausführungen in dem Sammelband „Zu Goethes Leben und Werken", Berlin 1909, S. 62 ff.

S. **144.** Um die Seelenverfassung Goethes voll zu verstehen, muß man den ganzen, sehr ausführlichen Brief Goethes an Schiller vom 17. August 1797 lesen. (Kollektion Spemann Bd. 20 S. 307 ff.) Im Texte sind nur die wichtigsten Schlagworte wiedergegeben. Heranzuziehen ist auch Goethes Brief an Karl August vom 9. August 1797 (s. Briefwechsel des Herzogs mit Goethe, herausgegeben von Hans Wahl, Berlin 1915, Bd. I S. 234), worin der Reisende von der Herrlichkeit des Frankfurter Bodens, seiner Umgebung und Lage spricht, die er auch einmal vom Turme aus betrachtet. Zugleich studierte er die Geschichte seiner Vaterstadt.

S. **145.** Die Wendung „Krieg und Kriegsgeschrei" aus Markus 13, 7 konnte Goethe aus dem Munde seiner Mutter, die sie in ihren Briefen wiederholt gebraucht, aufs neue vernommen haben. Schon im Jahre 1769 war ihm das biblische Wort geläufig. Siehe Max Morris, Der junge Goethe I S. 322. Vgl. auch den Brief Goethes an Karl August vom 17. Oktober 1797, worin der gleiche Ausdruck gebraucht wird. (Ausgabe von H. Wahl, Berlin 1915, I S. 254.)

S. **147.** Zu dem Gleichnis aus dem Cellini vgl. Goethes Übersetzung Buch 4 Kapitel 6.

S. **149.** Den Brief Jean Pauls s. bei Gräf a. a. O. II 2 S. 81.

S. **150.** Meine Erklärung der Skizze zum ersten und zweiten Teil der Tragödie, des schwierigen Paralipomenon 1 der Weimarer Ausgabe, versucht eine befriedigendere Deutung als die allgemein herrschende, wonach Goethe in der Hauptsache nur eine Rekapitulation des bis dahin von ihm Geschaffenen gegeben haben sollte. — Sehr wichtig ist die Vergleichung des Faksimile (bei Witkowski a. a. O. I S. 376). Über die Literatur vgl. Gräf a. a. O. S. 83/84, insbesondere die Ausführungen von Morris, Goethestudien I S. 158 und 224—226. — Der Aufstieg Fausts vom Lebensgenuß zum Taten- und Schönheitsgenuß, schließlich zum Schöpfungsgenuß d. h. zum sozialen Wirken entspricht Schillers fast gleichzeitigem Aufbau des dynamischen, ästhetischen und ethischen Staates in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" (1795 bezw. 1801). Auch das Gedicht „Das Ideal und das Leben" (1795) verarbeitet den Gegensatz zwischen sinnlichem und ästhetischem Genuß und stellt den Kämpfer Herakles als den Besieger des irdischen Zwiespalts zwischen „Sinnenglück und Seelenfrieden" dar, dem, wie Faust, erst nach seinen befreienden Taten die Apotheose zuteil wird. — Zu Paralipomenon 1 vgl. auch A. Frederking: „Das erste Paralipomenon und Fausts innere Entwickelung", Euphorion Bd. 21 Heft 1/2,

eine sorgfältige Arbeit, die leider den ersten Teil des noch so aufklärungsbedürftigen Paralipomenons nicht berücksichtigt und deren Schluß, worin Fausts Schöpfungsfreude nur auf selbstsüchtige Motive zurückgeführt wird, ich nicht durchaus billigen kann. Egoistische und altruistische Empfindungen gehen vielmehr bei Fausts letzter, befreiender Tat Hand in Hand.

S. 153 u. 154. Die Bruchstücke und Entwürfe des Disputationsaktes s. bei Witkowski I S. 367 u. 379 f., über seine Einreihung in die Studierzimmerszene s. Morris, Goethestudien I S. 50 f. — Zum „Γνῶθι σεαυτόν im schönen Sinne" vgl. Nr. 456 der Goetheschen „Sprüche in Prosa", Hempel Bd. 19 S. 99 und v. Loepers ausführliche Anmerkung.

S. 157 ff. Über die Entwickelung des Selbstmordmotives und die Verschiebung des alten Planes vgl. mein bereits erwähntes Sammelbuch S. 41 ff. („Goethes ursprünglicher Faust-Plan"). — Zu der ursprünglich im Freien geplanten Beschwörung des Teufels s. „Wilhelm Meisters theatralische Sendung" 2. Buch 6. Kap. S. 113, die Szene unter der Eiche „wie es etwa Geist und Zauberer, der eine inner-, der andere außerhalb des Kreises, bei gefährlichen nächtlichen Operationen tun mögen". Die Arbeit am zweiten Buche des Romans fällt in das Jahr 1782 (Gräf, Epos II S. 711 ff.).

S. 160. „Abkündigung" und „Abschied" sind abgedruckt in Witkowskis Goethes Faust I S. 365 (s. dazu die Erklärung II S. 385 f.), auch in der Cottaschen Jubiläumsausgabe Bd. 14, eingeleitet und erläutert durch Erich Schmidt, der die beiden Gedichte zuerst im Goethe-Jahrbuch veröffentlichte.

S. 164. Siehe G. Witkowski: Die Walpurgisnacht im ersten Teile von Goethes Faust. Leipzig 1894.

S. 166. Über die letzte, meist redaktionelle Arbeit am „Faust" vgl. H. G. Gräf a. a. O. II 2 S. 115 ff. — Zu dem Brief Goethes vom Anfang April 1801 über den Disputationsactus und zu den bononischen Leuchtsteinen vgl. O. Pniower a. a. O. Nr. 231 S. 231 f.

S. 171. Goethes Aufsatz: Weimarisches Hoftheater (Hempel Bd. 28 S. 673 ff.) ist datiert vom 15. Februar 1802 und erschien im März desselben Jahres in Bertuchs Journal des Luxus und der Moden.

S. 172. Der Gita Govinda geschieht in dem Goethe-Schillerschen Briefwechsel in der Zeit vom 22. Januar bis 20. Februar 1802 (Kollektion Spemann Bd. 26 S. 303, 309 u. 310) dreimal Erwähnung; zuletzt schreibt Schiller: „Die Gita Govinda hat mich neulich auch wieder zur Sakontala zurückgeführt, ja ich habe sie auch in der Idee gelesen, ob sich nicht ein Gebrauch fürs Theater davon machen ließe."

S. 173. Über die Entstehungszeit des „Vorspiel auf dem Theater" vgl. meinen Aufsatz „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle" in dem mehrfach zitierten Sammelbuche. — Zur Bezeichnung der abgeschlossenen Tragödie als Fragment s. Pniower Nr. 259 S. 88 ff.

S. **174.** Der erwähnte Brief Goethes an Schiller ist datiert vom 6. Januar 1798 (Kollektion Spemann 20 II S. 8 f.).

S. **175.** Das Bild von der „Citadelle" (womit Goethe seine verschanzte Seele vergleicht) ist dem Briefe an Frau v. Stein vom 17. Mai 1778 entnommen (s. Schöll-Fielitz I S. 127).

S. **175** ff. Zu den Abschnitten: Wirkung der Tragödie auf Freunde und Publikum, bildende Kunst und Bühne, private und öffentliche Aufführung, Weimarer Bühnenbearbeitung und Darstellung sowie Übersetzung des Stückes sind die Nachschlagewerke von H. G. Gräf und O. Pniower, jeweils unter den betreffenden Daten, zu vergleichen, auch der gehaltvolle Abschnitt in G. v. Loepers Einleitung zu „Goethes Faust", Berlin 1879, S. XLI f. Über die Aufnahme der Tragödie vgl. auch das Kapitel „Goethe und das Publikum" in Viktor Hehns „Gedanken über Goethe", Berlin 1888, 2. Aufl., S. 148 ff. Über Radziwills Komposition und die Berliner Aufführungen s. Goethes Briefwechsel mit Zelter, Leipzig, Reclam, herausgegeben von Ludwig Geiger, I S. 438 ff. und II S. 66 ff. Die Entwürfe Goethes für das Melodrama Faust, für die Komposition Radziwills und die erste Weimarer Aufführung s. bei Witkowski, Goethes Faust I S. 372—378.

S. **189.** Analogien zu den Gedanken und der Gestalt des Theaterdirektors bieten „Wilhelm Meisters Lehrjahre" und zumal die Figur Serlos in Buch IV, Kap. 18, IV 16, V 4.

S. **191.** Die Skizzen zum „Vorspiel" stehen bei Witkowski a. a. O. S. 412, deren Erläuterung Bd. II S. 402 u. 403.

S. **194.** In „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung", 2. Buch, 3. Kap., S. 89 f., im Gespräch mit seinem Schwager Werner sagt Wilhelm in seinem Dithyrambus über die Poesie: „Ja, wer hat, wenn du willst, Götter gebildet, uns zu ihnen erhoben, sie zu uns herniedergebracht, als der Dichter?"

S. **198.** „Starke Getränke": Buch Richter 13, 7 u. 14.

S. **198.** Über die in Frankfurt i. J. 1767 aufgeführte „Große Maschinen-Komödie" s. die Anmerkung zu S. 26.

S. **199.** Zur Erklärung der Worte: „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle" vgl. meinen so betitelten Aufsatz im erwähnten Sammelbuche S. 28 ff.

S. **200.** Die Äußerung Goethes über Hiob zu Eckermann: Pniower a. a. O. Nr. 352 S. 141/42.

S. **202.** „Die unaussprechlich hohen Werke", die die Erzengel preisen, finden eine Parallele in Goethes Aufsatz: „Über Laokoon" (1797), dessen Thema den später im Eingang ausgeführten Satz enthält: „Kunst- und Naturwerke sind unaussprechlich" — vielleicht ein schwacher Fingerzeig für die umstrittene Datierung des „Prolog im Himmel".

S. **203.** In den „Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan" (Hempel Bd. 4 S. 240) heißt es unter der Überschrift „Ältere Perser": „Daher

mag der Teufel im Orient blos unter Beziehung des ewigen Lügners angedeutet werden."

S. 205. Vgl. zum Teufel als Werkzeug des Herrn die Stelle oben im Text S. 54, wo Mephisto als Gefolgsmann des göttlichen Erdgeistes erklärt wird. Goethe verwirft überall das radikale Böse, wie z. B. in seinen bekannten Äußerungen über Kant. Das Übel ist ihm eine notwendige Einrichtung der Natur, von der er in dem bekannten Hymnus v. J. 1781/82 (Jub.-Ausg. Bd. 39 S. 3 ff.) sagt: „Sie hüllt den Menschen in Dumpfheit ein und spornt ihn ewig zum Lichte. Sie macht ihn abhängig zur Erde, träg und schwer und schüttelt ihn immer wieder auf." Gut und Böse sind für Goethe — wie schon für Shakespeare, dessen berühmten Ausspruch im „Hamlet" (II 2) man auf Montaignes Einfluß zurückführt — keine absoluten Gegensätze; ihr anscheinender Widerspruch beruht nur auf einseitiger Betrachtung, während Goethe ihre Relativität und Zusammengehörigkeit schon frühe, z. B. in dem Brief an den Schweizer Pfenninger vom 26. April 1774 (v. d. Hellen I S. 165), erkennt.

S. 209. Das kleine Gedicht ist das Xenion: „Am jüngsten Tag vor Gottes Thron". Siehe Hempel (v. Loeper) Bd. 3 S. 284.

S. 210. Die Teilung zwischen „Streben" und „Irren" geht auf Friedr. Vischers geistvolle Aufsätze zurück. Vgl. „Neue Beiträge" 1875 und „Altes und Neues" 1881.

S. 212. Siehe den Schluß des Gedichtes: „Im ernsten Beinhaus war's" (Schillers Reliquien), Hempel Bd. 3 S. 190.

S. 214. „Die Empfindung der Vergangenheit und Gegenwart in Eins", die, wie Goethe sagt, „in vielen seiner größern und kleinern Arbeiten ausgedrückt" sei: Dichtung und Wahrheit, 14. Buch, Hempel Bd. 22 S. 166.

S. 215. Auf den Schaffensdrang als den eigentlichen Grundtrieb Fausts hat zum ersten Male J. Collin, Goethes Faust in seiner ältesten Gestalt, 1896, S. 12 ff. mit Nachdruck hingewiesen.

S. 216. „Nach Falkonet und über Falkonet." Vgl. J. Collin a. a. O. S. 11.

S. 220. Bezüglich Swedenborgs s. die Note zu S. 53.

S. 221. In betreff der von Herder bereits in Straßburg gemachten Entdeckung der ältesten Hieroglyphe s. Collin a. a. O. S. 27; über die Schrift Herders: „Die Aelteste Urkunde des Menschengeschlechts" vgl. Eugen Kühnemann, Herder, 2. Aufl., München 1912, S. 210 ff., über das Verhältnis der Erscheinung Herders zu Faust ebendaselbst S. 231/35 bezw. S. 634. Das Entzücken Goethes über Herders i. J. 1774 erschienene Schrift äußert sich besonders in dem Briefe an G. F. E. Schönborn vom 1. bis 4. Juli 1774. Siehe M. Morris, Der junge Goethe Bd. IV S. 27. — „Der Weise" ist die Bezeichnung einer unbestimmten, höchsten menschlichen Autorität, die bei Goethe öfters wiederkehrt, so in „Hans Wursts Hochzeit": „Der Weise sagt, der Weise war nicht klein" (s. Morris V S. 202 u. VI S. 472) oder im Fragment „Die Geheimnisse",

wo es von dem Helden des Gedichtes lautet: „Humanus heißt der Heilige, der Weise, der beste Mann, den ich mit Augen sah" (Hempel Bd. 1 S. 130).

S. 222. „Die Natur, wenn auch vielleicht in phantastischer Weise, in schöner Verknüpfung dargestellt" („Dichtung und Wahrheit" 8. Buch, Hempel Bd. 21 S. 119) — s. oben S. 36.

S. 227. Betr. des Ausspruchs Swedenborgs s. Collin a. a. O. S. 56/57.

S. 230. Goethes Bemerkung über Gottsched: „Dichtung und Wahrheit" 7. Buch, Hempel Bd. 21 S. 56. Vgl. bezüglich der Terminologie „Überredung" und „Vortrag": J. Minor, Goethes Faust, Bd. I S. 67.

S. 232. Über die „Haupt- und Staatsaktionen" s. Wilh. Scherer, Geschichte der Deutschen Litteratur, Berlin 1905, zehnte Aufl., S. 391. — Der Ausdruck „Pragmatische Maximen" wendet sich gegen die pragmatische Geschichtsschreibung um die Zeit der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts, wie auch Herders gleichzeitige Schrift „Auch eine Philosophie der Geschichte" (1774) eine Satire im echtesten Sturm- und Drangstil ist. Siehe Kühnemann, Herder, 2. Aufl., S. 223 ff.

S. 232. Daß Goethe bei den Worten „gekreuzigt und verbrannt" auch an den verfemten Spinoza gedacht hat, kann man daraus schließen, daß er im 16. Buch von „Dichtung und Wahrheit", wo er des jüdischen Philosophen hauptsächlich erwähnt (Hempel Bd. 23 S. 7), beim Mißverstehen Anderer auch seines „Faust" gedenkt.

S. 234. Entsprechend der Periode, worin der zweite Monolog gedichtet wurde, ist der neue Faust weit empfindsamer, sentimentalischer, weicher als der alte naive und kräftige Stürmer und Dränger. Er ist wie Tasso „ein gesteigerter Werther" (s. über diesen Ausspruch des französischen Rezensenten Ampère: Pniower Nr. 464 S. 157 ff.).

S. 237. In „Wilhelm Meisters Lehrjahre" Buch 8 Kap. 4 (Hempel Bd. 17 S. 502) frägt der schwankende Held ähnlich wie Faust: „Was soll ich tun? Was soll ich unterlassen?"

S. 245. „Sie sind ewig; denn sie sind" ist ein Wort Goethes, das er ebenso im „Prometheus" (s. Morris III S. 313) wie im „Tasso" (II. Akt 1. Auftr., Hempel Bd. 7 S. 231) gebraucht. — Das Motiv des Krystall-Sehens ist schon im „Großkophta" II, 5 (Hempel Bd. 10 S. 155) verwertet.

S. 248. Im 1. Bande des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft (Weimar 1914) S. 99 ff. zieht O. Pniower aus den Selbstzeugnissen Goethes über das Lied „Der Schäfer putzte sich zum Tanz" scharf- und feinsinnig den Schluß, daß dem Dichter sowohl i. J. 1782/83, als er am 4. Buch der „Theatralischen Sendung" schrieb, wie elf Jahre später, da er den Roman umschuf, eine ältere, bis zum Zynismus derbe Fassung des Gedichtes vorgelegen haben müsse; doch kann ich seinen Argumenten nicht durchweg zustimmen.

S. 250. Nahe liegt es auch, daß Goethe bei dem Verhältnis von Fausts

Vater zu seinem Sohne seiner Beziehungen zur Familie der Susanna v. Klettenberg, mit der er (s. oben im Text S. 36) in der „schwarzen Küche" hantiert hatte, gedacht hat. Der Vater der „Schönen Seele", Remigius, war ursprünglich Arzt, unterhielt seine Tochter mit Gegenständen der Natur, brachte ihr aus seinem artigen Kabinett getrocknete Pflanzen, Insekten, anatomische Präparate, Menschenhaut, Knochen, Mumien und dergleichen auf ihr Krankenbette, auch fragte sie ihn nach der Herkunft und Zubereitung der ihr gereichten Arzneien (vgl. den Eingang der „Bekenntnisse einer schönen Seele", „Wilhelm Meisters Lehrjahre" 6. Buch, Hempel Bd. 17 S. 339 f.). Remigius erzog Susanna wie einen Knaben, auch nannte er sie gerne im Scherze seinen „ungeratenen Sohn" (s. J. M. Lappenberg, Reliquien der Frl. Sus. Cath. v. Klettenberg, Hamburg 1849, S. 174 und über die Gesamterscheinung der frommen Freundin Goethes und ihr Verhältnis zu ihm das neuere Buch von Hermann Dechent, Goethes Schöne Seele, Sus. Kath. v. Klettenberg, Gotha, Perthes 1896). Es darf auch im Hinblick auf die abenteuerlichen, charlatanhaften Züge, die der Dichter dem Vater Fausts verliehen hat, an den Großonkel Susannas, Johann Hektor v. Klettenberg erinnert werden, dessen Irrfahrten den unstäten Alchymisten auch an den Weimarer Hof führten und mit seiner Enthauptung endeten — Umstände, die dem Dichter, als er im Jahre 1797/98 nach seiner Reise in die Heimat in Thüringen am „Osterspaziergang" arbeitete, leicht diese Gestalt wieder nahe bringen mochten. Über Joh. Hektor v. Klettenberg s. Lappenberg a. a. O. S. 167 f. und Hermann Kopp, Die Alchemie in älterer und neuerer Zeit, Heidelberg 1886, Bd. 1 S. 174 ff.

S. 251. Die Erklärung des Vorgangs in der „schwarzen Küche" beruht auf einem Schreiben des Chemikers Emil Fischer an Kuno Fischer. Siehe meine Anmerkung zu K. Fischer, Goethes Faust, Bd. III, 3. Aufl., S. 377. Goethe selbst hat das Treiben der Alchimisten in ebenso geistreicher wie knapper Weise — in fast wörtlicher Übereinstimmung mit einer Äußerung gegenüber Riemer vom Jahre 1807 — in seiner „Geschichte der Farbenlehre" (Hempel Bd. 36 S. 136 ff.) im Abschnitt „Alchymisten" dargestellt. Vgl. dort auch (S. 135) den Passus: „Paracelsus". In betreff des Vaters des Wunderarztes s. Hermann Kopp: „Die Alchemie in älterer und neuerer Zeit", Heidelberg 1886, I. Teil, S. 6 u. 33 ff. Goethe, der sich ja mit Paracelsus schon in Frankfurt und Straßburg beschäftigte („Ephemerides!") konnte die hilfreichen Züge aus dem Leben des Heilkünstlers aus van Helmonts: „De magnetica vulnerum curatione" kennen gelernt haben.

S. 252. Die Vererbung der „Kunst" vom Vater auf den Sohn im Munde Wagners beruht auf einer Stelle im Volksbuch des „Christlich Meynenden". Siehe oben S. 22.

S. 253. Über die Bilder aus dem „Werther" und den „Briefen aus der Schweiz" s. oben S. 159 sowie Witkowski a. a. O. II S. 216. Bezüglich der „Lerche" ist anzumerken, daß sich in einer für den achten Band von Goethes

Schriften (1789) in Weimar angelegten Handschrift vor dem Leipziger Gedicht „Die Freuden“ ein wohl an Kätchen Schönkopf, nach der Rückkehr in die Heimat gerichtetes befindet, von dessen drei Strophen die mittlere zwei Verse enthält, die nahezu völlig mit Fausts Worten übereinstimmten. Sie lautet:

> So wie des Wandrers Blick am Morgen
> Vergebens in die Lüffte dringt,
> Wenn in dem blauen Raum verborgen
> Hoch über ihm die Lerche singt ....

Siehe Morris VI S. 511 unter der Überschrift „Zweifelhaftes und Verlorenes“. — Die Stelle aus den „Briefen aus der Schweiz“ (Erste Abteilung, Hempel Bd. 16 S. 226), wo vom „Fliegen“ die Rede ist, enthält den Satz: „Mit welchem Verlangen hol' ich tiefer und tiefer Athem, wenn der Adler in dunkler blauer Tiefe unter mir über Felsen und Wäldern schwebt.“ In den „Leiden des jungen Werthers“ heißt es unterm 18. August 1771: „Wie oft habe ich mich mit Fittichen eines Kranichs, der über mich hinflog, zu dem Ufer des ungemessenen Meeres gesehnt.“ (Siehe auch oben im Text S. 159.) In der Vorbemerkung zur Ersten Abteilung der „Briefe aus der Schweiz“, die er später auch „Werthers Reise“ genannt hat und selbst auf „alte Papiere“, zweifellos aus dem Jahre 1775 stammend, zurückführt (s. Gräf, Epos II S. 567 68), mystifiziert Goethe den Leser mit den Worten: „Als vor mehreren Jahren uns nachstehende Briefe abschriftlich mitgeteilt wurden, behauptete man, sie unter Werthers Papieren gefunden zu haben, und wollte wissen, daß er vor seiner Bekanntschaft mit Lotten in der Schweiz gewesen.“

S. 254. Zu den „zwei Seelen“ Fausts und dem „einen Trieb“ Wagners vgl. meinen so betitelten Aufsatz in dem mehrfach zitierten Sammelbuche S. 65 ff., dem das Wesentliche entnommen ist. Für die Erklärung der „zwei Seelen“ Fausts kommt es weit weniger darauf an, was Vorgänger Goethes über diese Zwienatur ausgesagt haben — Erich Schmidt, Jub.-Ausg. Bd. 13 S. 287, J. Minor, Goethes Faust Bd. 2 S. 141 ff. und G. Witkowski, Goethes Faust Bd. 2 S. 217, die beiden letzteren mit gewissen Einschränkungen, ziehen für „die Zweiseelentheorie“ Xenophon, die Manichäer, Balth. Bekker, Rousseau, Wieland heran —, als wie Goethe selbst darüber gedacht und was er aus eigenem Empfinden heraus seinen Gestalten in den Mund legt. So begegnet uns die gleiche Vorstellung in dem tiefen Gedicht der „Paria“-Legende, die Goethe nach seinem Geständnis (Hempel Bd. 1 S. 266 u. 275) jahrzehntelang in sich trug:

> Mit dem Haupt im Himmel weilend,
> Fühlen Paria dieser Erde
> Niederziehende Gewalt. —

Bezüglich der von den Kommentatoren so verschieden gedeuteten „Gefilde hoher Ahnen“ verweise ich auf folgende Parallelen aus Goethes eigenem Vorstellungskreise. In der Prosa-„Iphigenie“ (1779) heißt es (Akt V Auftritt 3, Hempel

Bd. 11 S. 25) von der Stimme der Wahrheit: „Es hört sie jeder unter jedem Himmel, dem ein edles Herz, von Göttern entsprungen, den Busen wärmt.“ Eine Schilderung Elysiums, wo „Heroen und Poeten der alten Zeit“ miteinander gesellt sind und wandeln, enthält Tassos Vision, in der er sich nach der Gemeinschaft mit Alexander, Achill und Homer, den „größten Seelen“, sehnt (Torquato Tasso I 3, Hempel Bd. 7 S. 215). In der „Italienischen Reise“ sagt Goethe (unterm 19. Januar 1787, Hempel Bd. 24 S. 153) von Friedrich dem Großen, er habe „das Zeitliche gesegnet, um sich mit den Heroen seinesgleichen im Schattenreiche zu unterhalten“. In dem Aufsatz „Winckelmann“ (1804/05), Hempel Bd. 28 S. 201, gehört zum „heidnischen Sinn“ des Gefeierten „die reine Verehrung der Götter als Ahnherrn“. Von Wieland, dem „selig im ersten Sinn“ Entschlafenen, sagt Goethe in seinem Brief an W. v. Humboldt vom 8. Februar 1813: „er ist zu seinen Göttern und Heroen hinübergegangen“ (v. d. Hellen Bd. 5 S. 147). Im „West-östlichen Divan“ lautet es im „Buch des Paradieses“ unter dem Titel „Gute Nacht!“, dem Epilog des Ganzen, von dem durch Gabriel in einer Moschuswolke zu behütenden und zu verklärenden Kämpfer, er „möge Felsenklüfte spalten, Um des Paradieses Weiten Mit Heroen aller Zeiten Im Genusse zu durchschreiten“ (Hempel Bd. 4 S. 225).

S. 258. Die Stelle bei Widman (Teil I Kap. 25): s. meine Note zu K. Fischer Bd. I S. 235. Über die von Pfitzer entlehnten Einzelheiten der Beschwörung des Pudels vgl. Witkowski II S. 218 ff. — Betr. des in dem Aufsatz: „Physiologe Farben“ von Goethe geschilderten Phänomens s. Pniower Nr. 333 S. 132. Bezüglich der vermutlichen Entstehungszeit der Verse s. oben S. 156.

S. 264. Über die Clavicula Salomonis s. G. Witkowski a. a. O. II S. 222. — „Fausts Höllenzwang“ erwähnt Goethe in der Beilage zu seinem Brief an Zelter vom 20. November 1829 (Geiger III S. 210).

S. 267. Bruchstücke zur Charakteristik des Mephistopheles: s. Witkowski I S. 412 u. 413 unter „Skizzen“ Nr. 71 ff.

S. 267. Über die Benennung des Teufels als Beelzebub, Fliegengott, Abadonn usw. vgl. v. Loeper, Faust I S. 60 Anmerkung.

S. 268. Vgl. zu Mephistos Weltanschauung und Kosmogonie auch die an Goethes Farbenlehre bezüglichen Reimsprüche, die das Thema „Licht“, „Finsternis“ und „Körperwelt“ behandeln, in der 4. Abteilung von Goethes Gedichten unter dem Titel „Gott, Gemüt und Welt“, Jub.-Ausg. Bd. 4 S. 6 u. 7 Z. 79—110, die, zwar früher entstanden, erst 1815 erschienen sind (s. ebendort v. d. Hellens Anmerkung S. 256).

S. 270. „Mephisto ist gefangen.“ Die Ausführungen im Text richten sich gegen Minor, Goethes Faust Bd. II S. 168 und auch gegen K. Fischer Bd. III S. 71, die von einer Vorspiegelung bezw. einem Schein der Gefangenschaft Mephistos sprechen.

S. 271. Wickhoff hat auf die Übereinstimmung der Traumgesichte Fausts-

mit Philostrats Gemälde „Die Andrier", das Goethe mindestens i. J. 1804/05 schon bekannt war und das er (Weim. Ausg. 49 I S. 147 f.) kurz beschrieben hat, hingewiesen. Siehe darüber W. F. Storck, Goethes Faust und die bildende Kunst, Leipzig 1912, S. 36, ebendort die Abbildung 6 (Nilmosäik von Palestrina).

S. 272. Bezüglich des Disputationsaktes s. oben S. 166 u. 167.

S. 277. Auch im Puppenspiel wird der in Schlaf versenkte Faust zuerst von dem guten, dann von dem bösen Geist angesungen, ein Motiv, worin, auch der Zeit nach, das unmittelbare Vorbild für Goethe gelegen wäre (s. W. Creizenach: Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust, Halle 1878, S. 130).

S. 277. In betreff des Schinkschen Geisterchores s. Pniower a. a. O. Nr. 90 S. 48. Vgl. oben S. 133.

S. 284. Es ist höchst beachtenswert, in welch tiefem Zusammenhang das Grundproblem des „Faust", die Rastlosigkeit des Helden dieses Mysteriums, mit Goethes Naturanschauung steht. In dem großartigen Fragment „Die Natur" (1784) heißt es von ihr, der Göttin des Dichter-Forschers: „Fürs Bleiben hat sie keinen Begriff, und ihren Fluch hat sie aus Stillstehen gehängt." So spricht aus Fausts Bekenntnis gleichsam die Gott-Natur gegen die Unnatur des Teufels. Vgl. auch das Gedicht „Eins und Alles", worin es heißt: „Weltseele komm' uns zu durchdringen! Dann mit dem Weltgeist selbst zu ringen, Wird unsrer Kräfte Hochberuf"; ferner: „Und umzuschaffen das Geschaffne, Damit sich's nicht zum Starren waffne" usw. (Hempel Bd. 2 S. 226).

S. 290. Zur Stelle, wo der Teufel im Gegensatz zu Gott, für den allein „das Ganze gemacht" sei, die „Finsternis" als sein eigenes Element, „Tag und Nacht" aber als das der Menschen bezeichnet, vgl. die Worte der „Schönen Seele" (Hempel Bd. 17 S. 372): „Wo ist vor ihm (d. h. vor Gott) etwas Hohes oder Tiefes, etwas Dunkles oder Helles? Wir haben nur ein Oben und Unten, einen Tag und eine Nacht." Das sechste Buch von „Wilhelm Meisters Lehrjahre", worin die „Bekenntnisse einer schönen Seele" stehen, entstand i. J. 1795 (s. Gräf, Epos II S. 776 f.).

S. 292. Ein ähnliches Bild wie Mephisto von der Kraft der „sechs Hengste" gebraucht der junge Goethe im Anschluß an sein Pindar-Studium in einem Wetzlarer Briefe an Herder vom Juli 1772 (Morris II S. 294) von vier gelenkten Pferden, wobei allerdings mehr die „Meisterschaft" ihrer Bändigung als der von ihnen erzielte Nutzen der springende Punkt ist.

S. 292. K. Fischers Ansicht ist hauptsächlich ausgeführt im zweiten Bande seines Faustwerks Kap. 8 Abschn. III und Kap. 10 Abschn. I, 3.

S. 295. Die Szene: ein reisender Schüler bei einem Professor wurde von Goethe in seiner Wetzlarer Zeit, als er den Professor Höpfner in Gießen im August 1772 besuchte, selbst aufgeführt („Dichtung und Wahrheit" 12. Buch, Hempel Bd. 22 S. 95).

S. 299. Zu den Parallelen der Schülerszene aus Goethes Leipziger Studenten-

zeit ist das 6. Buch von „Dichtung und Wahrheit", Hempel Bd. 21 S. 30 ff. zu vergleichen.

S. 299. Der Ausdruck „encheiresis naturae" ist, wie Prof. E. O. v. Lippmann in der Chemikerzeitung 1907 Nr. 36 S. 461 nachgewiesen hat, in der Einleitung zur Hauptschrift (Institutiones Chemiae) des Professors J. R. Spielmann enthalten, dessen Vorlesungen der junge Goethe nach dem Zeugnis seiner Autobiographie in Straßburg gehört hat. Die sehr alte, ursprünglich medizinische, Bezeichnung bedeutete (ohne den Zusatz naturae) so viel als operatio = Verfahren. Siehe auch Witkowski a. a. O. II S. 233.

S. 301. Über Goethes eigene, virtuose Rezitation der Schülerszene, besonders der Stelle: „Ich wünschte nicht euch irre zu führen", im Jahre 1829 berichtet der Schauspieler La-Roche. Siehe bei Gräf a. a. O. II 2 S. 485.

S. 302. Die Ansicht, daß Mephistopheles in der Schülerszene den Teufel nur „spiele", vertritt K. Fischer a. a. O. Bd. II Kap. 10, I, 3 und sucht damit seine Hypothese von dem Gegensatz zwischen „alter" und „neuer" Dichtung zu stützen. Wenn jedoch irgendwo, so ist Mephisto hier, bei der Verführung eines jungen Bluts, ein Teufel.

S. 308. Bezüglich des derben Kneipscherzes der Papstwahl und der dabei den Ausschlag gebenden „Qualität" s. Witkowski II S. 236.

S. 310. Über Leipzig als „Klein-Paris" s. Erich Schmidt, Bd. 13 der Jubiläumsausgabe, Note zu Vers 2172 S. 302.

S. 312. Bezüglich der makkaronischen Gedichte und scherzhaften Abhandlungen über den Floh vgl. Loeper, Faust Bd. I Anm. S. 96; daselbst auch die Quelle für Goethes angebliche Autorschaft der witzigen Dissertation „De pulicibus". — Die Anregung zu seinem Flohlied gewann Goethe vermutlich durch Schubarts in der „Deutschen Chronik" am 21. April 1774 erschienene Fabel: „Der Hahn und der Adler". Siehe Max Morris, Der junge Goethe Bd. VI S. 540. — Wenn die Burschen das komische Bild vom Junker Floh ausspinnen, seine (auf sie selbst gerichtete) Spitze (pointe) platt drücken und den Witz, dessen Seele — nach Shakespeares bekanntem Wort im „Hamlet" — Kürze ist, behaglich verbreitern, so ist das ein ungemein feines und treffendes Kennzeichen des Banausentums der geistlosen Zuhörer des humoristischen Teufels.

S. 312. Der angeführte Vers „Willst du die Not des Hofes schauen" usw. ist den scherzhaften, gereimten Dialogen entnommen, die der junge Goethe angeblich mit seinem reichsbürgerlich gesinnten Vater bei Gelegenheit der ersten Berührung mit dem Weimarer Hofe im Dezember 1774 zu Frankfurt führte (s. „Dichtung und Wahrheit" 15. Buch, Hempel Bd. 22 S. 187 und G. v. Loepers Nachweise der Quellen jener Sprüche S. 445 ff.).

S. 313. In betreff der Mitteilung Lercheimers s. oben S. 18, bezüglich der sonstigen Tradition des Wein- und Nasenzaubers vgl. Erich Schmidt a. a. O. zu Vers 2317 S. 304.

S. 316. Das zitierte „Zahme Xenion“ (Hempel Bd. 2 S. 344/45) gebraucht allerdings die Worte in einem anderen Sinne:

Die Jugend ist um ihretwillen hier;
Es wäre töricht, zu verlangen:
Komm, ältle du mit mir!

S. 317. Über Goethes Zeichnungen: Witkowski a. a. O. Bd. II S. 239. Über die Bildvorstellungen zur „Hexenküche“ s. oben Anm. zu S. 111, über die verschiedenen Zeichnungen Goethes Willy F. Storck a. a. O. S. 42 u. 139. Morris (Der junge Goethe III S. 92 Tafel 4 u. 5) erblickt in einer Frankfurter Skizze v. J. 1774 eine Satire auf Fritz Jacobi, anderer Ansicht ist Witkowski (Goethes Faust II S. 239). Die Einflüsse insbesondere der für Goethe jederzeit sehr stark in Betracht kommenden Graphik behandelt das anziehende Buch von Dr. Hermann Brandt: Goethe und die graphischen Künste, Heidelberg 1913, Erster Teil S. 9—35).

S. 318. Das Verhältnis von Ausübung bezw. Lehre einer Kunst und Herstellung ihres Mittels, wie es zwischen dem Teufel und der Hexe in betreff des Zaubertrankes besteht, erfährt eine hübsche Illustration durch das briefliche Geständnis des jungen Goethe aus Wetzlar vom 10. Juli 1772 (Morris II S. 294): „ich kann schreiben, aber keine Federn schneiden, drum krieg ich keine Hand, das Violoncell spielen, aber nicht stimmen.“

S. 320. Daß das Bild im Zauberspiegel Helena — in der von Goethe bewunderten Form der nackten Schönen Tizians — darstellt, geht nicht nur aus Vers 2604: „Du siehst .... Bald Helenen in jedem Weibe“ hervor, sondern auch aus den Versen 6495 ff. des zweiten Teils, worin Faust nach der Beschwörung der Griechin im Rückblick auf die Hexenküche sagt:

Die Wohlgestalt, die mich voreinst entzückte,
In Zauberspiegelung beglückte,
War nur ein Schaumbild solcher Schöne!

Auch G. Röthe a. a. O. S. 185/86 meint, daß das Spiegelbild der Hexenküche „in Helena verjüngende Wahrheit werde“. — Außer der Tizianischen Venus verweist Storck (a. a. O. S. 46 bezw. 139, s. auch Abb. 11 u. 12) auch auf die des Giorgione als mutmaßliches Vorbild der Schönen im Zauberspiegel. Ich erinnere nur noch an Goethes jugendliche Schilderung „einer Danae in Lebensgröße“, die ihm sein Kunstfreund zeigt und deren „Anblick ihn nicht glücklich, sondern unruhig macht“, in der Ersten Abteilung der „Briefe aus der Schweiz“ (Hempel Bd. 16 S. 234).

S. 323. Die Ausdeutung des Hexeneinmaleins lehnte Goethe sowohl gegenüber Zelter wie gegenüber Falk ab; doch hat sich der Dichter im Xenion „Die Zergliederer“ (Hempel Bd. 3 S. 252) und zu Eckermann am 4. Januar 1824 in entgegengesetztem Sinne vernehmen lassen. In betreff der Form mag der Hexenspruch im „Macbeth“ (I, 3): „Dreimal dein und dreimal mein“ rc. vorbildlich gewesen sein.

S. 328. „Über die hab' ich keine Gewalt." Kuno Fischer nimmt diesen Ausspruch Mephistos wörtlich. Siehe Bd. III Kap. 8 am Schlusse.

S. 330. Unmittelbar gemahnt an den sinnlichen Freier Faust die Stelle in „Hans Wursts Hochzeit":

Und ich hab keinen Appetit
Als ich nähm gern Ursel aufn Boden mit.

(Morris V S. 201.)

S. 330. Die Pressung der Worte geschieht durch K. Fischer, der — Bd. II Kap. 8, III — in dem leidenschaftlichen Ausruf Fausts schon einen Verlust der Wette erblickt, obwohl es sich nach deren Sinn um weit dauerndere und intensivere Genüsse handeln muß, als sie die kleinen Liebespfänder gewähren können. Selbst das „Sich-Sattweiden im Dunstkreis" Gretchens, Fausts Geständnis: „Hier möcht' ich volle Stunden säumen" verschaffen dem Teufel noch lange nicht die Überzeugung, daß er sein Spiel gewonnen habe. Um „beruhigt sich auf ein Faulbett zu legen", um bis zum „Selbstgefallen genießen" zu können, bedarf es für einen Faust ganz anderer Erfahrungen. Auch G. v. Loeper a. a. O. I S. LIV bekämpft K. Fischers Ansicht, da es sich bei Faust nur um „partielle Befriedigungen" handle.

S. 332. Das Wesen Gretchens ist Unschuld, und diese wird auch von ihrer äußeren Umgebung zurückgestrahlt. So schildert auch Goethe (Hempel Bd. 26 S. 331) in der „Reise am Rhein, Main und Neckar" bei der Besprechung der Boisseréeschen Sammlung zu Heidelberg das Zimmer der Maria in der Verkündigung des Johann van Eyck: „Alles darin ist so reinlich und nett, wie es sich ziemt für die Unschuld, die nur sich selbst und ihre nächste Umgebung besorgt."

S. 338. Dem kleinen Drama vom Pfaffen, der Mutter und Tochter ist im „Pater Brey" bereits vorgearbeitet, wo die drei Personen in ähnlicher Gruppierung und Charakteristik vertreten sind. — Einen leisen Anklang an Mephistos Worte vom „verliebten Tor, der Sonne, Mond und alle Sterne zum Zeitvertreib dem Liebchen in die Luft verpufft", bietet Werthers Ausspruch nach dem ersten Zusammentreffen mit Lotte: „Seit der Zeit können Sonne, Mond und Sterne geruhig ihre Wirtschaft treiben, ich weiß weder daß Tag noch Nacht ist" usw. (Die Leiden des jungen Werthers, unterm 19. Juni. Morris IV S. 240.)

S. 350. Das Zitat ist dem Gedicht „Ilmenau am 3. September 1783" (Hempel Bd. I S. 108 ff.) entnommen.

S. 352. Ein Seitenstück zum einfachen Gretchen bildet die schlichte Mutter der von Werther verwöhnten Dorfkinder, „ein Geschöpf, das in der glücklichen Gelassenheit so den engen Kreis seines Daseyns ausgeht, von einem Tag zum andern sich durchhilft" usw. und von der Werther weiterhin sagt: „Viel Mühe hat mich's gekostet, der Mutter ihre Besorgniß zu benehmen: „Sie möchten den Herrn inkommodiren." (Siehe Morris a. a. O. IV S. 231.)

S. 355. Von Lotte Buff, die ja (s. oben im Text S. 56) so manchen

Zug dem Antlitz Gretchens geliehen hat, heißt es im 12. Buch von „Dichtung und Wahrheit“ (Hempel Bd. 22 S. 91): „Ja, wenn es schon ein angenehmer Anblick ist, zu sehen, daß Eltern ihren Kindern eine ununterbrochene Sorgfalt widmen, so hat es noch etwas Schöneres, wenn Geschwister Geschwistern das Gleiche leisten. Dort glauben wir mehr Naturtrieb und bürgerliches Herkommen, hier mehr Wahl und freies Gemüt zu erblicken.“ Wie diese Eigenschaft bei Werthers Lotte ihren kleinen Geschwistern gegenüber sich offenbart, ist allgemein bekannt.

S. 362. In betreff des Vergleiches Gretchens mit Friederike Brion sind das zehnte und elfte Buch von „Dichtung und Wahrheit“ nachzulesen, woraus die einzelnen Zitate genommen sind.

S. 365. Vgl. K. Fischer, Goethes Faust Bd. II Kap. 10, I, 3. Fischers Ansicht fällt mit dem „Urfaust“, vor dessen Entdeckung sie aufgestellt worden war und den sie teils vernachlässigt, teils — in der Szene „Landstrase“, wo Fausts humoristische Frage ernst genommen wird — gewaltsam interpretiert. Über die verschiedenen Phasen der Mephisto-Dichtung handelt vortrefflich M. Morris' Aufsatz „Mephistopheles“ im Goethe-Jahrbuch 22 u. 23, worin es von dem, der alten Sage und den Volksbüchern noch ganz nahe stehenden Mephisto des „Urfaust“ mit unzweifelhaftem Rechte heißt, daß er mehr Teufel und böser sei als in irgendeiner der späteren Ausbildungen. Siehe auch den von Theob. Ziegler bearbeiteten Teil „Faust“ in A. Bielschowskys „Goethe“ Bd. II S. 602 und Anm. S. 717. — Der wesentliche Irrtum K. Fischers liegt u. E. darin, daß er in der Entstehungsgeschichte des „Faust“ eine falsche Zäsur annimmt, indem er die neue Dichtung erst mit dem „Prolog“ beginnen läßt, deren deutlicher Ausdruck er nur ist, während der neue Plan schon in Italien entworfen wurde bezw. in der Weimarer Epoche sich vorbereitet hatte.

S. 373. Die Parallelen sind dem 5. Buch von „Dichtung und Wahrheit“ entnommen, worin Goethe von seinem geistigen Verhältnis zum Frankfurter Gretchen spricht. Siehe Hempel Bd. 20 S. 159 u. 174.

S. 374. Von Friederike Brion heißt es im 12. Buch von „Dichtung und Wahrheit“ (Hempel Bd. 22 S. 70): „Es war dieselbe Hand, derselbe Sinn, dasselbe Gefühl, die sich zu mir, die sich an mir herangebildet hatten.“ Zu dem geistigen Element der Liebe Fausts und Gretchens ist auch zu vergleichen, was Goethe im 13. Buch seiner Lebensbeschreibung von der ersten Liebe sagt: daß es der Begriff des Ewigen und Unendlichen sei, der sie eigentlich hebe und trage. — Das Urteil der Jenaer Literaturzeitung über Gretchens Erscheinung: s. oben S. 102.

S. 376. Die von übereifrigen Protestanten viel berufene Stelle in „Dichtung und Wahrheit“ befindet sich im 7. Buch, Hempel Bd. 21 S. 70 ff., wo insbesondere vom „symbolischen oder sakramentlichen Sinn“ die Rede ist.

S. 381. Die sinnliche Liebe Gretchens, die im „Urfaust“ (s. oben im Text S. 115) noch einen ganz naturalistischen Ausdruck fand, verklärt sich aber auch

schon dort in den späteren Szenen, je bewußter sich Gretchen ihrer unbezwinglichen Leidenschaft wird, immer mehr. Diese Besinnung, gewissermaßen der Umschlag, die Peripetie in der Gretchen-Tragödie, tritt in dem Glaubensgespräch mit dem Geliebten ein, das einen symbolischen Charakter trägt. Es ist die heilige Liebe, die Gretchen erfüllt und von der Goethe, aus der Tollheit erotischer Verstrickungen heraus, im Herbst 1775 (s. den in Anm. zu S. 123 zitierten Brief an Auguste v. Stolberg, Morris V 304) schreibt: „so fühle ich, daß mitten in all dem Nichts .... doch mein Innerstes immer ewig allein der heiligen Liebe gewiedmet bleibt, die nach und nach das Fremde durch den Geist der Reinheit, der sie selbst ist, ausstößt und so endlich lauter werden wird wie gesponnen Gold." Stets ist zu bedenken, daß Gretchens Liebe, die aus reiner Herzensgüte und Unschuld entspringt und nur durch ihr allgemein irdisches Los getrübt wird, ihre Läuterung schon im Diesseits, durch eigene Einkehr und Buße findet (s. oben im Text S. 327) und daß ihre Himmelfahrt, die im „Kerker" durch die „von oben" erschallende Stimme angekündigt wird, ihre Vorbereitungsstadien in der Bekenntnisszene in Marthens Garten, im Zwinger vor der Mater dolorosa, im Dom, also in religiösen Akten oder an geheiligten Stätten besitzt (s. im Text S. 399 und besonders S 426). Mit andern Worten: Für Gretchen liegen — ein echt Goethesches Motiv — Hölle und Fegefeuer nicht in einem Jenseits, sondern in ihrer eigenen Brust, auf dieser Erde. Der Teufel kann ihr nichts anhaben — „über die hab' ich keine Gewalt!" sagt er mit Recht von ihr, soweit seine Macht über die bloße Versuchung hinausgreifen möchte (s. S. 328) — und der Himmel, die Mater gloriosa, empfängt sie ohne die späterhin ihrem Geliebten auferlegten Prüfungen sofort als unverfälschtes Gotteskind, als unverändert klare und lautere, als die „gute Seele, die sich einmal nur vergessen, die nicht ahnte, daß sie fehle" (s. den Chor der drei Büßerinnen am Schluß des zweiten Teils der Tragödie).

S. 384. Vgl. die Ballade „Die Spinnerin", Hempel Bd. 1 S. 244. — Im „Satyros", zu Anfang des 3. Aktes, kommen „zwei Mägdlein (Arsinoe und Psyche) mit Wasserkrügen" (Morris III S. 288); in den „Leiden des jungen Werthers" heißt es von dem „Brunn, an den dieser gebannt ist wie Melusine mit ihren Schwestern": „da kommen denn die Mädgen aus der Stadt und holen Wasser, das harmloseste Geschäft und das nöthigste, das ehmals die Töchter der Könige selbst verrichteten" (Morris IV S. 223).

S. 386. Die unsichtbaren Gestalten des Dramas, die man lebendige Schatten nennen könnte, sind: Fausts Vater, Gretchens Mutter, Schwesterchen und Kind, der Pfaffe, Herr Schwerdtlein und Bärbelchen. Unter dem Titel „Lebende Schatten in Goethes Faust" habe ich das Thema im Aprilheft der Süddeutschen Monatshefte 1913 näher ausgeführt.

S. 394. Die Entlehnung gestand Goethe im Gespräch mit Eckermann vom 18. Januar 1825.

S. 396. Über die Anlehnung an das alte, beim Requiem gesungene Kirchenlied s. Witkowski a. a. O. Bd. II S. 264/65, woselbst die in den Worten Gretchens und des Bösen Geistes verwendeten Strophen näher bezeichnet sind. — Der „Böse Geist" ist dem in der Bibel, z. B. 1. Sam. 16, 14, öfters erwähnten Dämon, der Personifikation des bösen Gewissens, nachgebildet. Über die häufige Verwendung der gespenstigen „bösen Geister" durch den jungen Goethe s. Erich Schmidt, Jubiläumsausgabe Bd. 13 S. 326.

S. 397. Die Ansicht, daß der „Böse Geist" das Gewissen Gretchens personifiziere, ist uneingeschränkt z. B. von O. Pniower im Goethe-Handbuch, Stuttgart 1916, Bd. I S. 233, und von Minor, Goethes Faust I S. 201 vertreten; Witkowski, Goethes Faust II S. 265 bezeichnet ihn als von Gott gesandten strafenden, das böse Gewissen verkörpernden Dämon, Erich Schmidt, Jub.-Ausg. Bd. 13 S. 326, auch v. Loeper, Goethes Faust I S. LXI und S. 163 als vom Teufel kommende mala conscientia. Man vergleiche dazu, was ein Dramatiker von der Einsicht und Bedeutung Fr. Hebbels in seinen „Tagebüchern" unterm 21. Mai 1863 (Berlin, Behr 1905, Bd. IV S. 303) über das Gastspiel der Seebach, die den „Bösen Geist" selber zu sprechen pflegte, über solche „nüchtern-prosaische Anschauung" und „Gespenster-Vertilgung" sagt. Die Transzendenz des „Bösen Geists", den Goethe schon im „Werther" (Morris IV S. 309) und in der „Claudine von Villa Bella" (Morris V S. 169), auch in dem Physiogn. Fragment „Tiberius" (Morris V S. 333) erwähnt, geht am deutlichsten aus einer Stelle der „Bekenntnisse einer schönen Seele" (Hempel Bd. 17 S. 367) hervor: „Nicht einen Augenblick ist mir eine Furcht vor der Hölle angekommen; ja die Idee eines bösen Geistes und eines Straf- und Quälortes nach dem Tode konnte keineswegs in dem Kreise meiner Ideen Platz finden."

S. 399. Die Tragik des „Unschuldig-Schuldigen", die der Harfner, in seinem Lied „Wer nie sein Brot mit Tränen aß", ausdrückt und die er in seiner eigenen Gestalt verkörpert, findet schon einen Beleg in Goethes „Reisetagebuch" vom 30. Oktober 1775 (Morris V S. 474), worin er von seiner Liebe zur „holden Blume" (wahrscheinlich Lotte Nagel) im Tone der Prosaszene des Urfaust sagt: „Bin ich denn nur in der Welt, mich in ewiger unschuldiger Schuld zu winden?" — Über die Bedeutung des Begriffes „Elend" bei Goethe vgl. „Hermann und Dorothea" (Polyhymnia): „Streifen nicht herrliche Männer von hoher Geburt nun im Elend?" und „Iphigenie" I, 3:

„Stießest mich vielleicht . . . .
Dem Elend zu, das jeden Schweifenden,
Von seinem Haus Vertriebnen überall
Mit kalter, fremder Schreckenshand erwartet."

S. 400. Die Erwähnung der „Walpurgisnacht" von Löwen geschieht im 6. Buch von „Dichtung und Wahrheit", Hempel Bd. 21 S. 24.

S. **400** ff. Zur „Walpurgisnacht" ist zu vergleichen vor allem G. Witkowskis erwähnte gleichnamige Arbeit, sowie dessen Noten in seinem Kommentar „Goethes Faust" II S. 266 ff., ferner Max Morris' Aufsatz in den Goethe-Studien I S. 54 ff., J. Minor a. a. O. II S. 235 ff. und Erich Schmidt, Jubiläumsausgabe Bd. 13 S. 327 ff.

S. **402**. Goethe rühmte sich des durch „einige Beobachtung der Natur" gewonnenen Bildes gegenüber Eckermann am 26. Februar 1824.

S. **402**. Goethe zu Riemer am 8. August 1807.

S. **406**. Die Beschreibung und Abbildung (Nr. 10) des Stiches von Michael Herr s. bei W. Storck a. a. O. S. 48 ff., ebendaselbst (Abb. Nr. 14) des Titelkupfers zu Praetorius' „Blockes Berges Verrichtung", das wohl auch für Goethe als Bildvorlage in Betracht kam.

S. **411**. Vgl. das Gedicht „Auf Miedings Tod", Hempel Bd. I S. 118 ff.

S. **412**. Beim „Purist" ist nicht an Campe zu denken, der in den Xenien lediglich als Sprachreiniger verspottet wurde. Eher könnte Herder gemeint sein, der, in jenen Jahren mit den Dioskuren fast ganz verfeindet, besonders Goethes freie Dichtung, so etwa den „Wilhelm Meister" oder „Die römischen Elegien", in engherziger Weise vor sein moralisches Forum zog.

S. **413**. Über Lavater als Kranich s. Goethe zu Eckermann am 17. Februar 1829. — Bezüglich anderer Blocksbergkandidaten, die Goethe, wie z. B. Voß, Stilling, Arnim und Brentano, noch auf den Brocken zu bringen gedachte, s. Erich Schmidt a. a. O. S. 340.

S. **413**. Zu dem Streit der Philosophen auf dem Blocksberg vgl. „Dichtung und Wahrheit" 6. Buch, Hempel Bd. 21 S. 8/9, wo von den ersten philosophischen Studien des jungen Goethe die Rede ist und er von den Philosophen sagt, sie wollten auf ihrem Felde zugleich das Unmögliche und Unergründliche beweisen und erklären, „wie sich denn aus der Geschichte der Philosophie sehr geschwind dartun ließ, daß immer Einer einen andern Grund suchte als der Andre und der Skeptiker zuletzt Alles für grund- und bodenlos ansprach."

S. **419**. In betreff des Delacroixschen Steindruckes s. Goethes Gespräch mit Eckermann vom 29. November 1826.

S. **425**. K. Fischer a. a. O. Bd. III Kap. 13 III, 2 bestreitet das Pathologische in Gretchens Zustand. Indessen fanden Psychiater wie P. J. Möbius (Goethe, Leipzig 1903, Bd. II S. 76 ff.) und Hans Laehr darin das ausgesprochene Bild der „Verwirrtheit", wie auch ein anderer medizinischer Sachverständiger dem Autor dieses Werkes die krankhafte Geistesverfassung Gretchens als einen „psychogenen Dämmerungszustand" bezeichnete. Man muß die Symbolik der Szene, die in der „Tragödie" erst ausgeprägt wurde, von der Wirklichkeitsmalerei unterscheiden, die der junge Goethe mit einer erstaunlichen Gabe der Divination und Antezipation der Irrenwelt besonders im „Urfaust" betrieb. Die gleiche geniale Verbindung von realistischer Beobachtung und Poesie zeigt Shakespeares König

Lear, worin nach Karl Starks vortrefflicher psychiatrischer Studie (Stuttgart 1871, H. Lindemann) das ausführlichste und treuste Bild einer bestimmten Form des Wahnsinns dramatisch verwertet ist. Vgl. auch Dr. H. Laehr: „Die Darstellung krankhafter Geisteszustände in Shakespeares Dramen", Stuttgart, P. Neff, 1898, und meine Besprechung dieses Werkes im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 34. Jahrgang, S. 407—411.

S. 426. Die Worte der Tragödie „Was will der an dem heiligen Ort?" fehlen im Urfaust. Sie zeugen, wie — mit wachsender Stärke — der ganze Schluß der in Rhythmen gebrachten Szene, deutlich für die Symbolik des Dichters, für die „durch den Flor der Reime scheinende Idee", Gretchen allmählich aus der Nacht des Wahnsinns und Kerkers zu befreien und schon auf Erden zu läutern und zu verklären. (Vgl. den Brief Goethes an Schiller vom 5. Mai 1798 oben S. 149.)

S. 427. Über das Motiv, Faust zu Beginn des zweiten Teils der Tragödie „in Lethes Flut" zu versenken, äußerte sich der Dichter zu Eckermann in einem neuerdings aus dessen Nachlaß bekannt gewordenen Gespräch vom 12. März 1826 (s. Gräf, Drama II Nr. 1338 S. 326): „Wenn man bedenkt, welche Gräuel beim Schluß des zweiten Akts (soll offenbar heißen: des ersten Teils!) auf Gretchen einstürmten und rückwirkend Fausts ganze Seele erschüttern mußten, so konnt' ich mir nicht anders helfen, als den Helden, wie ich's getan, zu paralysieren und als vernichtet zu betrachten, und aus solchem scheinbaren Tode ein neues Leben anzuzünden. Ich mußte hierbei eine Zuflucht zu wohltätigen mächtigen Geistern nehmen, wie sie uns in der Gestalt und im Wesen von Elfen überliefert sind." — Über die sonst zitierten Stellen s. der Tragödie zweiter Teil IV. Akt (Anfang), I. Akt (Mütter-Szene), V. Akt (Gespräch mit der „Sorge"). Jub.-Ausg. Bd. 14 S. 209, S. 61 und S. 261.

Soeben ist erschienen:

Lessing und seine Zeit

Von **Waldemar Oehlke**

Zwei Bände mit den Lessingbildnissen von Tischbein und Anton Graff

In Leinen gebunden M 27.—

Ein Seitenstück zu Albert Bielschowskys Goethe und Karl Bergers Schiller

Die Gestalt Lessings ist dem deutschen Volke besonders teuer, weil er eine Kämpfernatur war, wie keiner der übrigen Klassiker. Die ungeheuere Lebendigkeit dieses Geistes, die Schwierigkeit, diese Seele überhaupt zu ahnen, da sie sich jedem der üblichen Geistesschemata entzieht, haben schon mehrere Versuche entstehen lassen, ihn in biographischer und geistesgeschichtlicher Form zu fassen. Wenn es hier von neuem gewagt wird, neben den berühmten Arbeiten von Danzel-Guhrauer und Erich Schmidt Lessings Leben und Wesen darzustellen, so geschieht es in der Überzeugung, daß jene Werke dieser ausgezeichneten Gelehrten nicht für die Kreise bestimmt sind, an die unsere Biographie sich wendet, an die Bedürfnisse der Schule, des deutschen Hauses, der Gebildeten ohne eigentliche gelehrte Bildung. Waldemar Oehlke hat die schwierige Aufgabe übernommen, diesen Kreisen Lessings Leben und Persönlichkeit näherzubringen. Er ist auf dem Gebiete der Lessingforschung kein homo novus, war an der Neuherausgabe der Hempelschen Ausgabe beteiligt und hat seit vielen Jahren Lessings Leben aus den Quellen studiert.

Urteile:

„In der bekannten Reihe von Klassiker-Biographien, die der C. H. Beck'sche Verlag in München herausgibt, erscheint nun neben dem „Goethe" Bielschowskys und dem „Schiller" Bergers ein zweibändiges gut ausgestattetes Werk von über tausend Seiten, mit den Tischbeinschen und Graffschen Porträten geschmückt: „Lessing und seine Zeit" von Waldemar Oehlke. Der wissenschaftlich bewährte Verfasser hat nach vieljährigen Vorarbeiten und auf Grund eines eigenen Zettelmaterials eine selbständige Gestaltung des ungeheuren Lessing-Stoffes versucht und bei der Gliederung desselben mehr die Zusammenfassung geistiger Komplexe als lediglich chronologisch bedingter Kapitel ins Auge gefaßt. Die klar geschriebene Darstellung will weniger dem Literarhistoriker dienen, als dem Studierenden und dem gebildeten deutschen Hause ein literarischer Ratgeber sein." Frankfurter Zeitung. — „Der Lessing, den er in sorglicher, Zug um Zug ineinander fügender Arbeit vor den Augen des Lesers gleichsam bildhaft aufsteigen läßt, hat Gesicht und Blick seiner Zeit, ist ganz Mensch und Künstler, gerade weil neben den positiven Seiten seines Wesens auch die negativen beleuchtet werden und weil seine Erscheinung nicht gewaltsam in Beziehungen zur Geistesauffassung unserer Tage gesetzt wird, vielmehr organisch aus ihrer Zeit herauswächst und erst mählich, mit allem Für und Wider das Bedeutsame zur Geltung kommt, das Lessings Werk mit unseren Tagen noch verbindet." Hamburgischer Correspondent. — „Eine wissenschaftlich schöpferische Bereicherung der Lessing-Literatur." Tägliche Rundschau. — „Eine wissenschaftliche Biographie ohne Polemik. Das allein könnte einem die beiden vornehm ausgestatteten Bände lieb und wert machen. Eine gründliche Arbeit und eine von feinstem Sprachgefühl beherrschte Schrift dazu." Neue Preußische (Kreuz-) Zeitung.

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen





